أول الكلام

[illegible]

شوقي بغدادي

مقدمة تاريخية عامة

ليس من المبالغة القول إنّه ما من قصيدة في تاريخ الأدب العالمي صمدت في وجه رياح التغيير كما حدث للقصيدة العربية.

إنّ الوثائق الشعرية الأكثر قِدَماً عن الشعر في العصر الجاهلي لا تختلف كثيراً من حيث بنيتها الأساسية عن النماذج الشعرية التي ظهرت في عصر صدر الإسلام، بل لقد استمرّ حضور هذه البنية فيما يُسَمّى بـ "عمود الشِعر" حتى العصر العباسي بالرغم من هجوم أبي نواس على المقدّمة الطللية، وابتكارات ابن المعتزّ في التزيين البديعي. واتهام أبي تمام بالغموض والإغراب، واختراع الدوبيت والمواليا وغير ذلك من مظاهر التطوّر في البناء الفني للقصيدة العربية، فإنّ "العمودية" بمعناها العام ظلّت جذّابةً مهيمنة، واقتصر التجديد على جوانب جزئية في المنهج العام يتّصل بالمقدّمة الطللية التي استغني عنها تقريباً حتى بدّلت لدى بعض الشعراء بمقاطع حِكَميّة. ونقول "تقريباً" ذلك لأن هذه المقدمة لم تختف تماماً إلاّ في العصور الحديثة ولكن من دون أن يتخلّى الشعراء العرب عن وحدة الوزن والقافية والبيت، وعن التصنيف التقليدي للأغراض الشعرية. وحتى الموشّحات لم تستطع بالرغم من جرأتها في الابتكار فإنّها ظلّت نوعاً مستحدثاً خاصّاً بوظائف محدّدة تتعلّق في معظمها بالغناء والطرب عبر الغزل والوصف، وبالتالي فإن الموشحات لم تستطع أن تزيح جانباً سلطان القصيدة التقليدية، بل اكتفت بالمزاحمة على احتلال مكان لائق إلى جوارها أو في ظلّها على الأصحّ، أضف إلى ذلك أن الحرّية التي طمح الوشّاحون إلى تحقيقها في صياغاتهم الخفيفة الجديدة لم تكن حرّية بالمعنى العميق للكلمة بل كانت نقلةً شكليةً من إطار موسيقي عريق منظّم إلى إطار موسيقي آخر منظّم أيضاً بل أشدّ تنظيماً حسب هندسة صارمة من خلال، وجوب خضوع الموشّح إلى نظام هندسي ثابت في عدد "الأقفال" و "الأبيات" و "الأسماط" وتوالي القوافي كما نرى في تعريف ابن سناء الملك للموشح(1): "الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو يتألّف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ويقال له التام.. الخ" وبهذا المعنى

■*حرية الوشّاحين كانت نقلة شكلية في الإطار الموسيقي.

يمكن القول إن القصيدة العربية لم تعرف تحوّلاتٍ جذريّةً طوال قرونٍ عديدة، وأن صمودها هذا في وجه رياح التغيير لم يكن بسبب مناعة خاصّة بها على الأغلب وإنما بسبب هشاشة عوامل التغيير ذاتها، وبطء جريانها وتسرّبها من بلد إلى آخر ومن عهد إلى عهد. فإذا كان نظام البداوة هو التسمية التي يجب أن نطلقها على عصور الجاهلية فإن هذا النظام لم يتخلّ عن أقنيته الاجتماعية والثقافية وينسحب منها انسحاباً تاماً تاركاً للمجتمع المدني وحده أن يبسط سلطانه وقوانينه ونفوذه، وهكذا ظلّت البادية والحاضرة مختلطتين أو متجاورتين متلاصقتين باستمرار في تاريخنا القديم، بل لماذا لانقول إن العشائرية والقبلية والروابط الأسرية ماتزال حتى أيامنا هذه هي التي تحكم إلى حدّ بعيد علاقاتنا الاجتماعية. فكيف يمكن الزعم بأن التحوّلات الفنية في بنية القصيدة يمكن أن تحدث عمقاً من دون أن يرافقها تبدّلٌ مماثلٌ في النظام الاجتماعي السائد.

لقد حدثت إذن تحوّلات، وتبدّلات في بنية القصيدة العربية عبر التاريخ غير أنها ظلت على السطح دون أن تنفذ عميقاً في النسيج الداخلي الفني كي يمكن الحديث عن نقلة نوعية في تحوّلات القصيدة العربية.

■*ليس من السهل الإحاطة بكل ماجرى في ميادين العلوم الإنسانية منها والتطبيقية والعلمية.

هذا حديث لن يغدو وارداً إذن، ولا مُقنعاً مستساغاً إلا مع هجوم العصور الحديثة -نسبيّاً- ومارافق هذا الهجوم من صدمات واحتكاكات واهتزازات واختلاطات وانهيارات ومحاولات في البناء وإعادة البناء بشكل محموم لاسابقة له في عنفه وجذريّته التي قلبت كل شيء رأساً على عقب وطالبت الجميع من دون أن تترك لهم الفرصة الكافية للتأمل والتريث والتردّد في أن يتخذوا قراراتهم واختياراتهم وإلاّ فإن عربة الحضارة المندفعة سريعاً سوف ترميهم جانباً وتتابع سباقها غير عابئة. لقد وجد البشر- في كل مكان تقريباً- حالةً من التسارع المذهل الذي يقطع الأنفاس في مضمار "التقدّم" في السلم أو في الحرب وكان عليهم وأن يحسموا أمرهم بالسرعة ذاتها -أو أسرع قليلاً- فيتخذوا القرارات المناسبة لمسايرة العصر المذهِل في تغيّره وتبدّله وتطوّره العام في كل مرافق الحياة.

وبالرغم من أننا نريد الحديث عن تحوّلات في القصيدة العربية تحديداً إلاّ أننا نجد ضرورياً الحديث وإن بإيجاز عما حدث للشعر الأوروبي المعاصر لاعتقادنا أن هذا الحديث يشكل خلفيّة هامّة مساعدة على فهم كُنْهِ التحوّلات التي حدثت للشعر العربي المعاصر عموماً والمتأثّر بالثقافة الغربية كلّ التأثّر.

ليس من السهل الإحاطة بكل ماجرى في ميادين العلوم الإنسانية منها والعلمية والتطبيقية مع أن كل ذلك ضروري في اعتقادنا لفهم التحوّلات الفنيّة شريطة أن يحسن الباحث ربط كل تحوّل منها بخلفياته الحضارية الأخرى. غير أننا سنكتفي بالمغزى العام لهذه الإنجازات الحضارية مجملين إيّاها في قانون داخلي أساسي بدأ يحكم العلاقات الاجتماعية في الغرب منذ بدايات عصر الثورة الصنّاعية وهو هذا الشعور الدرامي لدى الإنسان الأوروبي والذي يمزّقه بين عاطفتين متضاربتين: أولاهما هي الإعجاب الكبير بمواهب الإنسان المعاصر وقدراته الهائلة على الابتكار والتقدّم عبر إنجازاته العلمية النظرية والتطبيقية الخارقة في صنع آلات وأدوات الإنتاج وأجهزة

الاتصال وتخزين المعلومات واسترجاعها وغزو الفضاء والسيطرة على الطبيعة والعالم.. الخ..
والعاطفة الثانية تكمن في تفاقم شعوره بالخوف على مكانته ودوره كفرد إنساني له حرّيته وحقوقه التي يجب ألا يتخلّى عنها حيال شعوره بالضآلة أمام التقدّم الآليّ الذي يكاد يُلغي دور الإنسان في عملية التقدّم التي باتت محصورةً في النخبة التي تقود الآلة الضخمة.

هذا الاستلاب، وهو ليس مجرّد تعبير استخدمه ماركس في ميادين البحث الاقتصادي، وإنما الاستلاب هو ظاهرة إنسانية محيّرة معقّدة كان من مضاعفاتها الأساسية أن القيم الأخلاقية كالصداقة والحبّ، والوفاء، وغيرها من القيم السامية باتت واهيةً ضعيفة التأثير في السلوك البشري أمام طغيان النزعة الاستهلاكية في سوق المنافسة "الحرّة" وجنون الربح والخسارة، وبالتالي فإن العلاقات الاجتماعية كان لابدّ لها أن تُصاب بكثير من التمزّق والتراخي.

■*أمام طغيان النزعة الاستهلاكية كان لابد من التمزق والتراخي في العلاقات الاجتماعية.

وأن يصبح الشعور بالوحدة والوحشة والعزلة هو الناظم الأساسي لهذه العلاقات مما أدّى إلى خلق حالة جديدة تماماً من الخواء الروحي والأخلاقي لاحظها كثير من الفلاسفة المعاصرين وكتبوا عنها مثل "اشبنجلر" و "ألبرت شغايتزر" و "تولستوي" وآخرين كثيرين وَصَفُوا هذه الحالة من الخواء الروحي وحذّروا من مضاعفاتها الخطيرة في كتبٍ ضخمة مشهورة. وهذا ما يُفسّر في اعتقاد الكثير من الباحثين ظهور مسرح العبث أو اللامعقول مثلاً في أوروبا، ومسرح الشكوى من "الوحشة" في المجتمع الأمريكي كما نجد لدى الكاتب المسرحي الأمريكي "إدوارد إلبي" الذي يكاد يُقال إنه كرّس معظم مسرحياته لتناول موضوع "عزلة الإنسان" في مجتمعه الحديث كما في "حكاية حديقة الحيوان" وماتبعها من مسرحيات مثل: "موت بيسي سِيموث" و "صندوق الرمل" و "الحلم الأمريكي" و "من يخاف فرجينيا وولف" والتي تعتبر كلها "تنويعات على لحن واحد" (2) هو لحن الشكوى من "عزلة الإنسان" في مجتمع الوفرة والزحام الوارد في مسرحيته الأولى "حكاية حديقة الحيوان" حيث نجد أن موضوعها الأساسي يدور حول الرغبة في "تصوير العزلة الرهيبة التي يحيا إنسان العصر الحديث داخل جدرانها ورغبة من الإنسان الملحّة في الاتصال حتى ولو بكلبٍ من الكلاب" (3).

وهذا ما يُفسّر في اعتقادنا أيضاً نشوء الشعر الحديث في أوروبا بخاصة مع "بودلير" و "رامبو" ثم مع "إيليوت" في قصيدته الرائدة "أرض الخراب" التي ينعى فيها المجتمع الغربي الحديث، وحين نقرأ عن تمجيد العقل لدى بعضهم هناك مثل "بول فاليري" نقرأ في الوقت ذاته عمّن يدعو إلى تحطيم العقل كما صنع رائد السريالية "أندره بريتون" 0 حين قال: "إن القصيدة هي حُطام العقل" – في المجلة السريالية عام 1929 –.

■*الآلة لم تتحكم بعد بمفاصل الحياة لدينا، بل بجبروت الأنظمة الاستبدادية.

وهكذا فهم حين يتحدّثون عن الحريّة المطلقة في اختيار الشاعر موضوعاته وأساليبه في التعبير، وحين يدعون إلى لغة جديدة تقوم على التنافر، والتضادّ، والاغراب، والتقطيع بالفجوات وإلى تحطيم النسق اللغوي والتقليدي وتكسير قواعده المألوفة، ثم حين يهتمّون بالشكل والصنعة إلى درجة البرود الذهني وكأنهم يشتغلون في "معمل" حتى ليقول "إيليوت" "إن العمل الفني يتطلّب الدقة والاتقان وأنه يشبه صناعة آلة أو خرط أقدام مائدة"، ثم حين يستعينون بالأساطير للتعبير عن واقعهم

"غير المعقول" ويضربون في فضاءات التخييل بعيداً إلى درجة الإبهام المطلق.. نقول، حين لا يتحدثون في الغرب إلا عن هذه الهواجس ولا يبشرون إلاّ بهذه الدعوات فإننا لا نجد تفسيراً لكلّ هذا إلاّ في هشاشة العلاقة المتردّية لديهم بين المرسل والمتلقّي في خضم العصر الآلي الصاخب، فإذا كان المرسل المبدع قبل هذا العصر على علاقة جيدة نسبياً مع الآخرين فلقد كان من المنطقي أن يسعى إلى إرضائهم ومراعاة أذواقهم، غير أن الفنان الحديث وقد مزّقت ظروف العصر الحديث هذه العلاقة صار من المنطقي أيضاً ألاّ يعبأ برضى الجماهير إطلاقاً مادام من الممكن الحصول على هذا الرضى من خلال حملات "الإعلام" الحديث المنظّمة والطاغية بحقّ أو من دون حقّ، فإذا هو يسعى -بعكس زميله "القديم"- إلى مخالفة الذوق العام لهذه الجماهير إلى حدّ معاداتها وإزعاجها وكأنه يثأر لنفسه من "غبائها"- كما يتوهم أحياناً- أو من لا مبالاتها وعدم اكتراثها به إلاّ من خلال الضجيج الإعلامي الموجّه.

ماذا حدث إذن للقصيدة العربية؟

سواء أكانت عوامل التغيير في المجتمع العربي راجعةً إلى ظروف داخليّة- كما يقول بعضهم(4) نجحت في أعماقه مثل المواجهة مع الاستعمار القديم ثم الجديد، وفي صعود البورجوازية الصغيرة بشريحتيها الأساسيتين الريفيّة والمدنية، وفي ارتباط مصالح البورجوازية العربية الكبرى بالسوق الرأسمالية العالمية(5)، وفي الشعور الباهظ بالتخلّف والقهر المزمن في ظلّ أنظمة الحكم الاستبداديّ المتعاقبة وغيرها من العوامل الداخلية.. أم أن ذلك كان أيضاً راجعاً إلى عوامل خارجية ناشئة عن "صدمة الحداثة"- كما سمّاها أدونيس- وإلى الاحتكاك بالغرب سواء أتمّ ذلك بشكله المدرسي الهادئ كما في المثاقفة عبر القراءة وإرسال البعثات الطلاّبيّة إلى الغرب أم بشكله العنيف عبر الغزو العسكري المباشر والاحتلال وفرض أساليب جديدة في الإدارة والثقافة.. مهما كان الأمر فمّما لاريب فيه أن عوامل التغيير هذه أكثر تنوّعاً وتعقيداً مما ذكرنا ولكنها تكاد لاتخرج عن هذين الإطارين وقد اتحدّت على خلقِ مواطنٍ عربيٍّ مُستَلَبٍ مسحوقٍ ليس بسبب شعوره بالضآلة أمام طغيان الآلة كما أسلفنا الحديث عن المواطن الأوروبي، وإنما بسبب الشعور بالضآلة أمام جبروتٍ آخر، فالآلة لم تتحكم بعد بمفاصل الحياة لدينا، وهو جبروت الأنظمة الاستبدادية للحكم- الأجنبية منها أو المحليّة بعد الاستقلال- والإحساس الفاجع لهذا المواطن المصاب بالإحباط شبه المطلق وفقدان الثقة بكل شيء، وبالتالي بالشعر والشعراء وقدرتهم على المشاركة في تغيير العالم حوله إلى أفضل بعد توالي النكسات والهزائم الوطنية على رأسه.من خلال كل هذا ينبغي إذن الحديث عن التحولاّت التي طرأت على القصيدة العربية المعاصرة.

المشهد العام

في هذا المشهد لا تبدو القصيدة العربيّة المعاصرة في زيّ موحّد، فهناك أكثرُ من زيّ ترتديه حتى ليبدو المشهد أشبه ما يكون بالكرنفال الذي تحتشد فيه كلّ الأزياء، والألوان، والأصوات في مسيرة واحدة يتجاور فيها المبدعون، أو يتنافرون، يتقاربون أو يتباعدون ولكنّهم جميعاً يحتلّون أماكن

أساسية لهم في العرض الدائر . فالقصيدة العمودية ما تزال تختال على المنابر وتصدح وتجد من يُصغي لها معجباً، وقصيدة "التفعيلة" إلى جوارها تزاحم وتتصدّر، ومن وراء الصفوف تطِلّ قصيدة النثر وهي تدفع الجميع أمامها بقوّة وعنف وتخترق حشود العارضين كي تحتل مكانها اللافت للنظر في الصفوف الأمامية أو على المنصّة الرئيسية، وليس لهذا من معنى سوى أنه من الصعب على الدارس استخدام مصطلح "القصيدة العربية"، من دون أن يتنازل عن كثير من الدقّة، كتعبير عن نوع سائد في الشعر، ولكن هذا لا يمنع بالطبع من تقصّي التحوّلات الطارئة في ساحة الشعر من دون أن نلغي من بحثنا الاعتراف بوجود هذا الاختلاط الكرنفالي في المشهد.

■*تبقى كلمة العصر مطّاطة مرنة مائعة إذا لم تقترن بمرجعيتها الاجتماعية والثقافية والحضارية عموماً.

يمكن إذن الحديث عن التحوّلات ليس بقصد حصر حركة التجديد في اتجاه معيّن أو التحيّز لتيّار دون آخر أو اصطناع إهاب المتنبئين كي نرسم صورة مستقبل غير مضمون. إنها التحوّلات التي يفرضها العصر بالتأكيد، ولكن كلمة "العصر" مطّاطة مرنة مائعة إذا لم يقترن حديثنا عن التحولات بمرجعيتها الاجتماعية والثقافية والحضارية عموماً، فما هي هذه التحوّلات؟.

1- التحوّل في العلاقة بين المرسل والمتلقّي

كانت البداية ككلّ البدايات مع عصر النهضة في التحرّر من تبعيّة الشاعر العربي لقصور الحكام والولاة طلباً للرزق، فحين اقتحمت المطبعة سوق الثقافة بالكتاب المطبوع والصحف والمجلاّت السيارة وقَذَفَتْ المدارس الحديثة والجامعات أفواجَ المتخرّجين من المتعلمين صار ممكناً كسرُ السدود حول جموع المحرومين من متابعة التعلّم واقتناء الكتاب- الأرخص ثمناً من المخطوط بما لا يُقاس- وبالتالي بات الكاتب المبدع نفسُه قادراً بالمقابل على أن يستغني عن هبات "كبار القوم" التي كان بحاجة ماسّة إليها في عصر المخطوطات المحدودة التداول وأن يعرض "بضاعته" من الأدب والفكر في سوق الجماهير الواسعة من القراء والتي سارعت بدورها إلى مساندة الكاتب وبالتالي إلى مطالبته بتغيير موضوعاته ولهجته فصار سهلاً عليه- ولزاماً في آن واحد- أن يمضي قُدُماً في اختيار موضوعات ألصق بقضايا هذه الجماهير، وأن يغدو اللسان المعبّر عن هموم الناس العاديين وطموحاتهم، ومن هنا ظهر ما سُمّي بالشعر "الوطني" و "القومي" و "الاجتماعي" وهي

تسميات غير معروفة من قبل إطلاقاً، بل لقد صار شعر المديح والرثاء والحماسة في حال وجوده صار وعاءً أكثر مرونة وثراءً في قدرته على استيعاب الهموم الوطنية والاجتماعية كما صنع مثلاً أحمد شوقي في قصيدته المشهورة عن مصرع البطل العربي الليبي "عمر المختار" والتي مطلعها:

ركزوا رفاتك في الرمال لواءَ — يستنهضُ الوادي صباحَ مساءَ

ياويحهم نصبوا منارا من دمٍ — يوحي إلى جيلِ الغدِ البغضاءَ

حيث نجد أن "الرثاء" خرج عن إطاره التقليدي في عرض محاسن الفقيد والتفجّع على فقدانه إلى التركيز على إبراز مزاياه الوطنيّة النضالية والاعتزاز بمصرعه البطولي وربطِ كلِّ ذلك بالأوضاع السياسية القائمة وتحريض الأجيال المقبلة على متابعة مسيرة النضال التي تعثّرت بفقدان البطل..

■*بدايات عصر النهضة في التحرر لم تتحرر من تبعية الشاعر العربي لقصور الولاة طلباً للرزق.

وحتى في الوصف نجد أن قصيدة الوصف الحديثة لم تعد تكتفي بتقديم لوحة المنظر الموصوف كما في قصيدة أحمد شوقي التي عارض فيها سينيّة البحتري في إيوان كسرى فإذا بالوصف يمتلئ بالحنين إلى الوطن والتحسّر على أوضاعه المتردّية في ظلّ الاحتلال الأجنبي الظالم..

2- التحوّل في اللغة

ولكن هذا التحوّل لم يغيّر كثيراً من طبيعة اللغة المستخدمة في صياغة القصيدة إذ بقيت الجزالة، والرصانة، والفصاحة وغيرها من سمات البيان العربي الأصيل ثابتة راسخة في القصيدة ضمن ما يمكن تسميته بـ "الكلاسيكية الجديدة"، وكان علينا أن ننتظر ظروفاً أكثر جدّةً وجرأة مثل تلك التي أحاطت بالرابطة القلمية في المهجر الأمريكي في العشرينات وجماعة "أبولو" و "الديوان" في مصر في مطلع الثلاثينات كي نلاحظ تحوّلاً هامّاً يطرأ على "اللغة الشعرية محرّراً إيّاها- ولو نسبيّاً- من الجزالة والرصانة إلى الخِفة والرشاقة والسهولة والاقتراب من اللغة الدارجة في الحياة اليومية. ومن يقرأ المقالة الشهيرة التي كتبها جبران خليل جبران بعنوان "لكم لغتكم ولي لغتي" يدرك إلى أيّ مدىً كان طموح جبران ورفاقه نزّاعاً إلى التمرّد على اللغة القاموسية الجافّة في حين كان المهجريّون يحلمون بلغةٍ مهموسة ذات إيحاءات متعدّدة لا تستنكر حتى مخالفة القواعد النحويّة أحياناً وترى أن من حق الكاتب المبدع ابتكار الألفاظ واشتقاقها وإدخالها في الاستعمال أو إلباس القديم منها معاني جديدة غير قاموسية، ولم يكن لذلك كلّه من معنى سوى أن "اللغة" العربية التقليدية قد بدأت تواجه حملة شديدة بهدف تجديد الكتابة وأساليب التعبير عموماً.

ولم يتوقّف الأمر عند هذا الحدّ بالتأكيد إذ مالت اللغةُ الشعرية نحو تطوّر أبعد طموحاً مستخدمةً لغة الحياة الجارية ما أمكنها ذلك فاتسع المعجم الشعري وصار يُنظر إلى اللغة "لا بوصفها وسيلةً لإيصال المعنى، أو إضافة نغمة إيقاعية جديدة إلى التركيب فحسب وإنما باعتبارها مفردة متعدّدة الدلالات ومصدراً للإيحاء والخصوبة وعنصراً أساسيّاً فاعلاً في السياق ومُنفعلاًبه"(6).

غير أن هذا الموقف غدا معتدلاً بالقياس إلى التحوّلات التي طرأت فيما بعد على اللغة الشعرية تنظيراً وممارسة نتيجة المضاعفات الناجمة عن التطرّف والتغريب حتى إن ناقداً معروفاً بنزاهته وموضوعيّته وحسن تقديره لموهبة أدونيس وإعجابه به وهو الناقد "يوسف سامي اليوسف" نراه يحتجّ على المبالغة التي يتصف بها موقف أدونيس من التراث أو الماضي في مسألة اللغة تحديداً إذ يقول(7):

"تنظيرات أدونيس مفتعلة وهي نتاج عصر مفتعل. إنها مفتعلة لأنها تقوم على المبالغة، على التطرّف، والأهمّ من ذلك أنها متناقضة مع نفسها.. ومن مواقفه المفتعلة قوله- في كتابه "زمن الشعر" ص 114-115 "إن اللغة التي يريدها لغة نبوّة لا أبوّة، لغة آتٍ لا ماضٍ" والكتابة التي

يريدها هي "الانفصال الكامل عن النظام القديم بجميع مستوياته الرمزية والبنيوية"

ويعلّق عندها هذا الناقد على ذلك بقوله:

"انفصال تام عن الماضي بجميع إيقاعاته، ومع ذلك فهو يحتجّ حين يُقال له إنك تريد أن تُقاطع ما مضى!. وهل هذا ممكن لأيّ إنسان على الإطلاق؟!.."

وفي معظم هذه الآراء المتطرّفة في لغة الشِعر نلمح خلفها أفكاراً عبّر عنها أصلاً في الغرب نقّاد أو شعراء محدثون مثل الشاعر الفرنسي "أبولينير" "حين دعا إلى "لغة جديدة لا يدري النحويّون عنها شيئاً" أو كما قال "أراغون" في مقدمة ديوانه "عيون إلزا" -عام 1942-: إن الشعر لايوجد إلا بفضل الخلق الجديد المستمّر للغة وذلك بتحطيم النسق اللغوي وتكسير قواعده وتغيير ترتيبه المعتاد في الكلام ومثله الشاعر الانجليزي "يتس" حين قال: "ليس لي لغة.. فأفضل ما أملكه لا يزيد عن مجموعة من الصور والتشبيهات والرموز" و "سان جون بيرس" حين كان يتحدث عن التركيب اللغوي الجديد فيشبهه بالبرق والصاعقة!. (8).

■"لقد خرج الرثاء عن إطاره التقليدي إلى التركيز على إبراز المزايا الوطنية والنضالية.

3- التحوّل في النظام الهندسي والموسيقي

لم يكن ممكناً إذن حيال الهزّات العنيفة التي تعرّض لها الوجدان العربي في اصطدامه بجدار الحداثة وطموحه إلى اختراقه، لم يكن ممكناً حيال كل ذلك أن تبقى الأطُر العروضية التقليدية في منحىً عن هذه العاصفة العاتية التي هبّت على المجتمع. وليس مطلوباً هنا الحسم في مسألة من كان البادئ في تحطيم هذه الأطر. ثمة إرهاصات كثيرة بالتأكيد تجمعت في أفق الشِعر المعاصر قبل ما ينسب إلى نازك الملائكة وبدر شاكر السيّاب من محاولات رائدة في هذا الميدان، وقد تجلّت هذه الإرهاصات فيما سمّي بالشِعر "المرسَل" مرّةً وكان المقصود بذلك التحرّر من القافية تماماً مع التقّيد بالوزن العروضي- مثل رزق الله حسّون عام 1887 وبعده أحمد فارس الشدياق والزهاوي وآخرين- (9) . وقد عبر ميخائيل نعيمة عن ضيقه بأسر القوافي فدعا إلى كسر قيودها كما جاء في كتابه "الغربال". ومن هذه الإرهاصات ما سمّي بالشِعر "المطلق" وهي تجربة محدودة لم تنتشر ويقصدون به الشعر الملتزم بالوزن والقافية ولكن مع التنويع بين البحور والقوافي في النصّ الواحد.

غير أن جميع هذه المحاولات لم يُكتب لها الرواج. وسرعان ما أقلع عنها أصحابها. وصار لزاماً علينا أن ننتظر حتّى أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات حين وفدت علينا من العراق نماذجُ جديدة للقصيدة العربيّة بقلم نازك الملائكة، والسيّاب، والبياتي وآخرين فندهش لها، ويظنّ بعضهم أن هذه الظاهرة ليست أكثر من صرعة مُستحدثة سرعان ما تبوخ وتختفي، ولكنها صمدت، وانتشرت، وأثبتت أنها الاستجابة الأقوى والأبقى لمتطلبّات التجديد في ميدان النظام الإيقاعي خاصة للقصيدة العربية الجديدة .

حدث هذا على وجه الدقّة عام 1947 حين ظهرت قصيدة "الكوليرا" لنازك الملائكة المستوحاة من أحداث وباء "الهَيْضَة" أو الكوليرا الذي اجتاح مصر في ذلك العام نفسه وهذا بعض من أبياتها:

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible].. (10)

والقصيدة كما نلاحظ مبنيّة على تفعيلة واحدة هي "فَعِلُن" –من الخَبَب أو المتدارك– ولكن من دون أن تتقيّد الشاعرة بنظام البيت المؤلّف من شطرين، أو بالعدد الثابت للتفعيلات أو القوافي.

وفي العام نفسه نشر السيّاب ديوانه الأوّل "أزهار ذابلة" وكان فيه قصيدة من هذا النوع على تفعيلة "الرَمَل" –فاعلاتن– ومنها:

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

ولكن "الشعر الحرّ"– كما سمّته وقتئذ نازك– لم يَلْقَ رواجه سريعاً إذْ مرّ عامان على نشر هاتين القصيدتين من دون أن تلفت الأنظار إلى هذا الأسلوب الجديد حتى ظهر في صيف عام 1949 ديوان نازك الثاني "شظايا ورماد" متضمناً مجموعةً من القصائد الحرّة مع مقدّمة نظرية مُسْهَبة كتبتها الشاعرة ذاتها مشيرةً بها إلى أوجه التجديد في ذلك الشِعر، ومن ذلك الحين قامت الضجّة المناسبة في الصحف والمجلاّت والأوساط الثقافية حول هذا الشعر الجديد. ثم توالت القصائد والدواوين بعدها مكرّسةً عهداً جديداً من التحوّلات الجذرية في بنية القصيدة العربيّة.

■*التحول لم يغير كثيراً من طبيعة اللغة المستخدمة في صياغة القصيدة.

وقد حاولَتْ نازك الملائكة بعد خمسة عشر عاماً من زمن ظهور قصيدتها "الكوليرا" –الرائدة– وقد تكاثر هذا النوع من الإبداع الشعري، أن تنظم له بعض القواعد والأُسس النظريّة منعاً للفوضى والتشويش حسب رأيها ونفّذت ذلك في كتابٍ نظريّ ضخم واسمه "قضايا الشعر المعاصر" إلا أن

■*تنظيرات أدونيس مفتعلة وهي نتاج عصر مفتعل لقيامها على المبالغة والتطرف.

موجة الرغبة في التجديد والابتكار لم تتوقّف عند تجربة نازك الإبداعية أو اجتهاداتها التنظيرية مثل ضرورة التقيّد بالتفعيلة ذاتها في "الحشو" -من الجملة الشعرية- كما في "الضَرْب" -أي في آخر مقاطعها، غير أن فدوى طوقان مثلاً اخترقت هذه القاعدة التي دعت إليها نازك في قصيدتها: "تاريخ كلمة" المنشورة في مجلة "الآداب" عام 1961 ومنها:

[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

وبالرغم من اعتراض نازك المَلائكة على هذه التجاوزات (11) فإن القصيدة ظلّتْ مستساغةً في ذوق الكثيرين وهكذا مضى الشعراء قُدُماً في مضمار الابتكار والاختراع والتوليد فاستغنى بعضهم عن القافية أحياناً كما صنع صلاح عبد الصبور في قصيدته "السلام" المنشورة في ديوانه "الناس في بلادي" ومنها:

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

أو أن بعض الشعراء استحدثوا توليفة من "البحر الطويل" ضمن إيقاع حرّ جديد مع العلم أن البحر الطويل من البحور "الممزوجة" -كما تسمّيها نازك -أي المؤلّفة من أكثر من تفعيلة كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح والخفيف وهذه الأوزان لا تصلح في رأي نازك للشعر الحرّ على الإطلاق، ولكن الشعراء برهنوا على إمكان ذلك ولو في حدود نسبية، كما صنعتُ أنا شخصياً ذلك مثلاً في قصيدة لي عنوانها "الوقوف على الأطلال" والمكتوبة عام 1987 والمنشورة في مجموعتي "رؤيا يوحنا الدمشقي" ومطلعها:

[illegible]
[illegible]
[illegible]

■*حيال الهزات العنيفة التي تعرّض لها الوجدان العربي لم يكن ممكناً أن تبقى الأطر العروضية التقليدية في منحى عن التطور.

ولكن الرغبة في التحرّر من أيّ نظام إيقاعي دفعت أكثر فأكثر بعض الشعراء المتأثرين بالشعر الأجنبي وتنظيراته في هذا الخصوص تأثراً بالغاً واضحاً، دفعتهم إلى إلغاء الإيقاع الموزون حتى في شعر "التفعيلة" إلغاء تاماً وتبنّي نوع من الكتابة النثرية الفنيّة سميّت بـ "قصيدة النثر". وهي تسميةٌ استعارها أدونيس من الكتاب الذي أصدرته الناقدة الفرنسية "سوزان برنارد" تحت عنوان: "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا" مستقصيةً فيه نماذج متشابهة من النصوص النثرية الفنّية التي ظهرت خلال مايقارب الخمسين عاماً في فرنسا لاستخلاص نتائج مستوحاة من تطوّرٍ واقعي فرض نفسه في مجال الشعر عبر نصف قرن انسجاماً مع معطيات حضارية أوروبية معيّنة وليس تقليداً لأحد أو لأية تجربة مُستوردة من خارج بلادها إلى أن تصل في نهاية بحثها إلى تعريفها الخاصّ بما سمته "قصيدة النثر" فكتبت تقول:

"إنّ الشروط الضرورية كي تصل قصيدة النثر إلى جمالها الذاتي أي لتكون فعلاً قصيدةً لا قطعةَ نثرٍ فنّية هي: الإيجاز، التوهّج، والمجّانية، ومن دون هذه العناصر تبدو قصيدة النثر غير موجودة.".

وحين نقارن هذا التعريف بتعريف أدونيس أو أنسي الحاج لهذا النوع من الكتابة نجد تطابقاً شبه حرفيّ بينهما وخاصة لدى أنسي الحاج في مقدّمة ديوانه "لَنْ" حين قال:

"لتكون قصيدة النثر قصيدةَ نثر، أي قصيدة حقاً، لا قطعة نثرية فنيّة، أو محّملةً بالشعر شروط ثلاثة: الإيجاز، التوهّج، والمجّانية ضمن وحدة كلّية تصهرها في بوتقتها... ".

وهذا ما يؤكد ماجاء في كتاب الشاعر المرحوم كمال خير بك "حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر" حين ذكر أن أعضاء مجلة شعر بحثوا في اجتماعهم الأسبوعي كل خميس في ربيع عام 1960 موضوع قصيدة النثر من خلال مناقشة كتاب "سوزان برنارد". وهذه المعلومات كافية للدلالة على أن منْشأ هذه "القصيدة" النثرية- إذا صح التعبير - ليس مردّه إلى ضرورات ثقافية حضارية نتيجة تطوّرات في عمق المجتمع العربي -كما حدث في أوروبا مثلاً- وإنما تقليداً لتحوّلات خارجيّة، والتي لا تبدو متناغمةً كل التناغم مع طبيعة البيئة العربية المعاصرة إلاّ في حدود الاطلاع والتقرب والمثاقفة ومن دون أن تغدو المسألة كما لو أن قصيدة النثر استجابة طبيعية لحاجات حقيقيّة ماسّة تفرضها المرحلة التاريخية في ثقافتنا المعاصرة.

■لقد كان النثر دائماً مجاوراً للشعر في تاريخنا الأدبي من دون أن يتماهى فيه منذ نزول القرآن الكريم...

لقد كان النثر دائماً مجاوراً للشِعر في تاريخنا الأدبي من دون أن يتماهى فيه منذ نزول القرآن الكريم، بل قبله في خطب الجاهلية وبعده في النثر الفني الذي أبدعه بعض الخطباء والكتاب الإسلاميين وبخاصّةٍ المتصوّفة منهم. وفي عصرنا الحالي ظلّ هذا التجاور قائماً وتميّز أكثر بتطوّر فنّ الكتابة النثرية على يد أدباء المهجر، وفيما جرّبه أمين الريحاني مثلاً في بعض خواطره النثرية

التي أطلق عليها اسماً جديداً طريفاً هو "الشعر المنثور". وقد تفوّق عليه جبران في هذا المجال، وسحر بنثره الشاعريّ كثيراً من الأجيال الشابة في مطلع هذا القرن، وكما نجد لدى الرافعي في كتبه "أوراق الورد" و "رسائل الأحزان" و "السحاب الأحمر" و "حديث القمر" كثيراً من هذا الشعر المنثور، بل حتى محمد الماغوط نفسه وهو أكثر حداثةً من هؤلاء ومن أشهر كُتّابُ "قصيدة النثر" لم يعبأ كثيراً بإطلاق اسم "الشعر" على كتاباته وكان مُحَقاً في ذلك، إذْ ليس من الضروري أن نخترعَ بديلاً عن الشعر من خلال إلغاء واحدة من أهم سماته الأساسية العميقة الجذور في الوجدان العربي والذائقة الجمعيّة والتي تشكّل جوهر "الخصوصية" في القصيدة العربية ألا وهي ظاهرة الإيقاع الموسيقيّ المتولّد عن تقسيم الكلام إلى مقاطع صوتية متجانسة ذات نظام خاصّ ومقفّاة، وهذا لا يعني بالضرورة أنّ نهاية التاريخ الشعري قد حُدّتْ بالوزن العروضي الخليلي كما وصل إلينا تماماً، وإنما القصد هو أن تُراعى الذائقة الجمعيّة في أيّ ابتكار فنّي ليس بأسلوب التطابق الحرفي مع البحور والقافية الواحدة، فهذا أمر تخطّاه الزمن بالتأكيد- وإن كان ممكناً أحياناً- غير أنّ إمكانات الاستفادة من هذه الثروة العروضية الخاصّة بنا من دون باقي الأمم في توليد إيقاعات جديدة مشتقّة منها أو التوليف بينها تبقى قائمةً، وقد قام ببعض هذه الإنجازات شعراءُ كبار معاصرون كثيرون مثل محمود درويش وسميح القاسم وأحمد دحبور وآخرون وحتى أدونيس نفسه فلقد استطاع في كثير من إبداعاته الشعرية أن يبتكر ويولّد إيقاعات مبتكرة مشتقة من عروض الخليل دون أن يقطع صلاته بشكل حاسم مع الإيقاع الموزون.

4- التحوّل في التصوير البياني

في هذا المضمار جرت أيضاً تحوّلات هامة تلمّسها الشعراء والكلاسيكيون الجدد بشكلٍ خجول متواضع أو بنفحة قويّة من الموهبة كالرصافي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم وآخرون غير أن الموجة الرومانتيكية -أو الإبداعية- التي سارت إلى حدّ كبير في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن استطاعت أن تحلّق بأصحابها إلى آفاق أبعد في عالم التخييل ممهّدة للتيار الرمزي الذي نهضت به بعض المخيّلات العربية المبدعة، فنبّه الأذهان إلى أن معادلة المجاز في استخداماتها البيانية التقليدية لم تعد كافية للتعبير عن هواجس القلق والخوف أو الرغبة في التوحّد مع الطبيعة والكون أجمع وغيرها من المشاعر المعقّدة التي أفرزتها الحياةُ المعاصرة لا من حيث النوع: تشابيه استعارات كنايات مجازات مرسلة.. الخ.. ولا من حيث الطريقة في استخدام الصورة كوسيلة إيضاح للمعنى المرافق لها دائماً كالشاعر القديم -أبو تمام مثلاً- الذي يقول مثلاً هذا المعنى في بيت مستقلّ :

وإذا أراد الله نَشْرَ فضيلةٍ ... طَوِيتْ أتاحَ لها لسان حسودِ

يرفده بالصورة بعده مباشرة فتأتي كشرحٍ له فيقول:

لولا اشتعال النار فيما جاورت ... ما كان يُعرف طيبُ عَرْفِ العودِ

فإذا بالشاعر المعاصر يُلغي شيئاً فشيئاً المعنى المباشر من قصيدته مكتفياً بالصورة وحدها كما في قصيدة "نسْر" لعمر أبي ريشة المنظومة عام 1938 والتي يمكن إلحاقها نسبيّاً بالتيار الرمزي حيث يُلغي أبو ريشة الأفكار الأساسية المقصودة بشكلها المباشر مكتفياً بسلسلة من الصور التي تعبّر عنها على غرار الشعراء الرمزيين تقريباً إذ يستخدم في تلك القصيدة صورة ملك الطيور وأقواها "النسر" رمزاً لحالة ذاتية أو اجتماعية لايبوح بها الشاعر صراحةً بل ينوّع في مجازه الأساسي وهو "النسر" مولّداً سيلاً من الصور المتلاحقة والمشتقة من هذا الرمز الأساسي كي يشكل لنا لوحة تصويرية متكاملة من الرموز المتعاقبة المتواشجة وكأن الحديث كلّه فعلاً عن نسر عجوز حطّت به قواه عن الذرى إلى السفوح حيث زاحمته الطيور الصغيرة وضايقته، فانفجرت به كبرياؤه ودفعته إلى استخدام آخر مخزونه من احتياطي القوّة التي نفدت لديه كي يحلّق من جديد عائداً إلى ذروة الجبال حيث يسقط صريعاً هناك، ولكن بكل اعتزاز بعد أن استرد اعتباره كملك للطيور وسيّد عريق للفضاء ولو على حساب حياته غير أن "عمر أبو ريشة" لا يقصد كلّ هذه الحكاية بالتأكيد عن الطيور المتصارعة بل يعني حكاية أخرى ومعاني مختلفة تمسّ حياته الشخصية كما سوف يفصِحُ عن ذلك في البيت الأخير من تلك القصيدة الرائعة التي تستحق أن نستشهد بمعظم أبياتها:

■يلغي أبو ريشة الأفكار الأساسية المقصودة بشكلها المباشر مكتفياً بسلسلة من الصور التي تعبّر عنها على غرار الشعراء الرمزيين تقريباً.

أصبح السفحُ ملعباً للنسور	فاغضبي يا ذُرى الجبال وثوري
إن للجرح صيحة فابعثيها	في سماع الدُنى فحيحَ سعيرِ
واطرحي الكبرياءَ شلواً مدمّى	تحت أقدام دهركِ السِكّيرِ...
هجر الوكرَ ذاهلاً وعلى عينيـ	ـه شيءٌ من الوداع الأخيرِ
تاركاً خلفه مواكبَ سُحْبٍ	تتهاوى من أفقها المسحورِ
هبط السفحَ طاوياً من جناحَيـ	ـه على كل مطمح مقبورِ
فتبارت عصائبُ الطير ما بَيْن	شرود من الأذى ونفورِ
نَسَلَ الوهنُ مخلبيه وأدمـ	ـت منكبيه عواصفُ المقدورِ
وقف النسرُ جائعاً يتلوّى	فوقَ شِلْوٍ على الرمالِ نثيرِ
وعجاف البغاث تدفعه بالمخلـ	ـب الغضّ، والجناحِ القصيرِ
فسَرَت فيه رعشة من جُنو	نِ الكِبْر واهتزّ هِزّةَ المقرورِ
ومضى ساحباً على الأفقَ الأغبـ	ـر أنقاضَ هيكلٍ منخورِ
وهوى جُثّةً على الذروة الشمّاءِ	في حضنِ وكره المهجورِ

■الرمزية لم تتحقق تماماً في الأدب العربي كما تحققت في الأدب الغربي.

•••

أيّها النَسْرُ، هل أعودُ كما عُدْ	تَ أم السفحُ قد أماتَ شعوري؟!

ولولا البيت الأخير لما كان من السهل تفسير القصيدة بمعانيَ أخرى غير حكاية النسر الذي فقد قواه وعندئذ لن يتبقى أمامنا سوى لوحة الصراع الذي خاضه ذلك النسر وقد ألقي جانباً المعنى الأساسي في حالة الشاعر ذاته وقد وهنت قواه وحطّت به إلى دَرْك صِغار البشر.

غير أن "الرمزية لم تتحقق تماماً في الأدب العربي كما تحقّقت في الأدب الغربي، بل ظلّت لدينا تتوكأ على تلك المدرسة الأدبية من دون أن تعانقها وتذوب فيها، وحتى ليمكن القول إن القصائد الرمزية الخالصة في الشعر العربي معدودة على الأصابع وقد تكون أبرزها قصيدة الشاعر اللبناني "بِشر فارس" التي سمّاها "إلى زائرة" ومنها:

لو كنتِ ناصعة الجبينْ	هيهاتَ تنقضي الزيارَةْ
ما روعة اللفظ المبينْ	السِحرُ من وحي العبارةْ
ظِلٌّ على وهج الحنينْ	رسمتْهُ معجزةُ الإشارةْ.. الخ

وقد اهتمّ الدارسون بهذه القصيدة اهتماماً خاصاً واختلفوا في تفسير مُعَمّياتها- كما وجدوها وقتئذ- فمن هي هذه الزائرة، ومامعنى أن تكون ناصعة الجبين، وماعلاقةُ اللفظِ المبين ووحي العبارةِ بهذه الزائرة الغامضة... إلى غير ذلك من الأسئلة الصعبة.. ولكن ما أن ينتبه الدارس إلى أن بشر فارس شاعر رمزيّ وأنه في قصيدته هذه يُعبّر بأسلوب الرمزيين عن خصائص المدرسة الرمزية من حيث عنايتها باللفظة البكر، والموسيقا، والاكتفاء بالإيحاء والإشارة دون التصريح بالمعنى كاملاً إلى غير ذلك من مواصفات تلك المدرسة، ما إن ينتبه الدارس إلى هذه الحقيقةَ المتوارية بمهارة ولطف وراء الرموز حتى يدرك أن القصيدة ليست من الغزل، وأن ليس هناك امرأة حقيقية ولا زائرة وإنما هي "القصيدة" ذاتها التي يكتبها الشاعر ويخاطبها في آنٍ واحد واصفاً سماتها الرمزية "التي تجعل منها نصّاً جميلاً يهزّ الشاعر "ويَنْفِضُه" نفضاً. أما زميل بِشر فارس الشاعر المعروف سعيد عقل والداعية إلى الرمزية وإلى اللاوعي فلقد كان المنَظر الأول لهذه المدرسة كما ورد في مقدّمته المشهورة لديوانه "المجدليّة" الصادر عام 1937، إلاّ أن شعره لم يكن بالصعوبة التي وجدها النقاد في قصيدة "إلى زائرة" لزميله بشر فارس.

■الشعر كشفٌ ذو مهمتين: تحويل العالم وتفسيره...

من هنا انفتح الباب واسعاً لتخطّي حدود المدرسة الأدبية إلى عوالم من التخييل مفتوحة على آفاق أبعد فيما سمّاه النقاد المحدثون بـ "الرؤيا" ومن تعريفاتها: "أما الرؤيا في الشِعر -في نظري- فإنها تعميق لمحة من اللمحات أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة يفسّر الماضي ويشمل المستقبل" (12) ويرتبط مصطلح "الرؤيا" حسب هذا المفهوم بمصطلح "الكشف" الذي يتحدّث عنه الدكتور إحسان عباس قائلاً(13): "... ذلك أنه بتأثير من السريالية قد جَدّت أشياء كثيرة في النظر إلى الشِعر ومهمّته إذْ لم يَعُدْ الشِعرُ صورةً من صور الأدب بل أصبح شيئاً مستقلاً.. وأن الشِعر كَشْفٌ ذو مهمتين: تحويل العالم، وتفسيره..".. فالكشف كما يبدو هنا هو طريقة في المعرفة ولكن بأسلوب جمالي فنّي يبدأ بالكشف عن العالم الداخلي للإنسان ويَخْلُص إلى تفسير العالم من حوله ثم

الإسهام في تغييره..

أما عن علاقة الرؤيا بالكشف فهي العلاقة التي تنعقد عادة بين الغاية والواسطة، فإذا كان الكشف هو الغاية، فإنّ الرؤيا هي الوسيلة والواسطة التعبيرية الفنّية في الشعر. وقد تأتي الرؤيا بشكل تهديم رومانسي، أو بمعنى النفاذ إلى أعماق الواقع وأسراره أو بمعنى تصوّر المستقبل واستشراقه أو وجهة نظر في الحياة أو أداة فنّية في صياغة الحداثة إضافة إلى دلالات أخرى يذكرها بالتفصيل الباحث السوري محمد اسماعيل دندي في كتابه: "حداثتنا الشعرية: مفهومها وإشكالاتها". ولا يسعنا هنا أن نضرب الأمثلة والشواهد على جميع هذه الأنواع بسبب مجال الدراسة المحدود، ونكتفي بهذا المقطع من قصيدة خليل حاوي المعروفة وهي: "السندباد في رحلته الثامنة":

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

حيث نلاحظ أن "الرؤيا" التي يصورّها الشاعر لنا تتجلّى في التناقض بين منظر النبي موسى وهو يحفر الوصايا العشر وبين منظر الكاهن الفاجر الذي يدوس هذه الوصايا بارتكابه الفواحش في مثل هذا المكان المقدّس وصولاً إلى "الكشف" عن حقيقة الإنسان– في نظر خليل حاوي طبعاً– ككائن ذي قيمٍ ملوّثةٍ مهزوزة عبر استخدامه عناصر المفارقة الجارحة بين ماهو مثالي وواقعي.

■لم يعد الشاعر يثق بالجماهير وبقدراتها على المشاركة الفعّالة في تغيير العالم الفاسد من حوله.

وهذا ما يقودنا إلى الحديث عن ظاهرة "الغموض" التي نعُدّها من مضاعفات هذا التحوّل

العميق الذي طرأ على عملية التخييل. ولا نعني بالغموض هنا ما يجب أن يتجلّى به الوعي الجمالي من طاقات على مراوغة المعنى وتمويهه وراء نقابٍ شفّاف بعيداً عن التقريريّة والمباشرة والوضوح المبتذَل، فهذا الغموض الشفّاف من متطلبات العمل الفنّي دائماً، وإنما الغموض المرفوض في اعتقادنا هو الغموض الناجم عن المبالغة في تفتيت المجاز وطمس علاقاته البيانية طمساً تامّاً يعجز حيالها القارئ- حتى القارئ المتمّرس- عن فهم أيّ شيء في النصّ الذي يطالعه ويعاني منه. هذه المبالغة التي قادت العلاقة الطيّبة- التي كانت- بين المرسل والمتلقّي إلى مايشبه القطيعة إمّا بسبب التبعية المبهورة بحداثة الجانب الأقوى من العالم المعاصر والرغبة في حرق المراحل للحاق بتيّاراته الفنيّة البرّاقة والغريبة عنّا، وإمّا بسبب فقدان الثقة المتبادلة التي كانت بين الشاعر والجماهير بعد انهيار الشعارات الكبرى والمذاهب الواعدة على أرض الواقع فلم تعد الجماهير تثق بالشاعر كثيراً وبقدراته على المشاركة في تغيير الواقع كما كان الأمر حتى الماضي القريب في الأربعينات والخمسينات مثلاً، كما أن الشاعر نفسه لم يعد يثق بالجماهير أيضاً وبقدراتها على المشاركة الفعّالة في تغيير العالم الفاسد من حوله وهذا ما أدّى في تصوّرنا إلى ما يُشبه القطيعة بين المرسل والمتلقي وبالتالي إلى عدم الاهتمام لدى الطرفين في إرضاء الواحد منهما الآخر وهكذا سمح الشاعر لنفسه بالاستخفاف بأذواق البشر وقدراتهم على التذوّق السليم وعجزهم عن مواجهة الطغيان والاستبداد، فليكتب إذن ما يرضيه شخصيّاً فقط دون أن يعبأ بأحد مادام الآخرون لا يعبؤون به أو على الأقلّ لا يستطيعون أن يهتمّوا به ويعبّروا له عن نواياهم الطيبة وقد سحقتهم أعباء الحياة القاسية..

كل هذا لا يبرّر بالطبع ظاهرة الغموض إلى درجة الإبهام المُغْلَق، وقد يفسّره فقط، ولكنه لا يبرّره، مادام حتى قارئ النخبة من المثقفين بات يشكو مؤخّراً من الإبهام والغموض وعجزه عن حَلّ ألغاز النصّ بالرغم من رغبته الصادقة في الفهم والتجاوب. وإلاّ.. فماذا نفهم مثلاً من هذا النصّ لأدونيس حيث يقول:

[illegible]
[illegible]
[illegible]

ويعلّق الدكتور سعد الدين كليب على هذا المقطع بقوله:

"قد يبدو غموض المقطع ناتجاً عن الطبيعة المعقدة المركبة للوعي الحداثي غير أن الأمر ليس كذلك البتّة إذ أنّه ناتج عن التعامل الذهني لا الجمالي مع الأشياء من جهة ومع اللغة من جهة أخرى..." (14)

وهو مُحِقّ في ذلك كل الحقّ إذْ أنّ أي اجتهاد لتفسير هذا النصّ مهما كان هذا التفسير فإنه لن يؤدّي إلاّ إلى تأكيد الطابع الذهني الخالص لمثل هذا التركيب من الكلام البارد الأصمّ.

■قارئ النخبة من المثقفين بات يشكو مؤخراً من الإبهام والغموض وعجزه عن حلّ ألغاز النصّ بالرغم من رغبته الصادقة في الفهم والتجاوب.

وفي سياق الحديث عن عملية التصوير والتخييل يمكن اعتبار توظيف الأساطير في الشعر الحديث نوعاً من هذا التحوّل البعيد المدى في تطوير أدوات التعبير المجازي من الرمز، إلى الرؤيا، إلى القصّة والخرافة، فالأسطورة من خلال إسقاط أجوائها السحرية على واقع غير سحريّ ورفع مستواه الفنّي كما نجد لدى السيّاب الذي تبنّى أسطورة تمّوز، وأدونيس أسطورة "أدونيس" الإغريقية وصلاح عبد الصبور أسطورة أوزيريس الفرعونية للتعبير عَنْ معاني الانبعاث ومقولة التجدّد أو الولادة الثانية للأمة والإنسان المهدّد بالموت عموماً، ومن هنا تكاثرت في القصيدة العربية ألفاظ من مثل: العنقاء، والفينيق، وتموّز، وعشتار، والبعل، وإيزيس (15)...

5- التحوّل في المضمون الفكري والعاطفي

لعلّ أهم ما يميّز هذا التحوّل في البدايات هو فقدان الحاجة تماماً لنظام الأغراض الشعرية التقليدية من مديح ورثاء وهجاء وحماسة ووصف وغزل وغيرها.. وبالتالي بروز حاجة جديدة إلى قصيدة ذات رؤية كليّة شاملة بالرغم من التماسّ بين بعض النماذج الشعرية الحديثة مع بعض التقسيمات التقليدية كما في الغزل، ووصف الطبيعة، والحكمة، فلقد ظلّت هذه الأغراض حاضرةً متمتّعة ببعض الاستقلال الذاتي إلا أن الطابع العام للمضمون الفكري والعاطفي للقصيدة الحديثة بدأ يتخلّى عن هذا الاختصاص الضيّق إلى قصيدةٍ جديدة تعبّر عن موقف الشاعر من قضايا كثيرة في الحياة كالفساد السياسي والاجتماعي والقهر من القمع وصعوبة قيام علاقة حبّ حقيقية بين الرجل والمرأة إضافة إلى الموضوعات الميتافيزيكية مثل المفارقة الكامنة في ثنائية الحياة والموت.. الخ.. وهكذا صار ممكناً في القصيدة الواحدة حضور كل هذه الموضوعات والهواجس أو معظمها فيمتزج الهمُّ القومي بالاجتماعي بالوجدان العاطفي والذاتي بالموضوعي. ولعلّ شعراء المهجر هم الذين كانوا الأشدّ تمرُّداً على الأغراض التقليدية سواءً في كتاباتهم النقدية أم في إبداعاتهم الأدبية.

ومن هنا نجمت الحاجةُ إلى الحديث عن ضرورة "الوحدة الفنّية" في القصيدة الحديثة بدلاً من التعامل مع أبياتها مجزّأة بيتاً بيتاً، كما كتبَ "العقاد" في كتابه: "الديوان" أثناء نقده أحمد شوقي، حين قال:

"إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنّياً تامّاً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيّرت النسبة أخلّ ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها..." (16).

وبالرغم من أنّ "العقّاد" في هذه الأحكام يصدر عن ثقافة متأثرة بالأدب الانجليزي والنقد المصاحب إيّاه مثل كتابات الناقد المشهور "هازلت" إلا أنها دعوة تستجيب إلى حاجات ثقافية كامنة في طبيعة المرحلة التاريخية العربية بدلالة شيوع هذه الفكرة حول "الوحدة الفنّية" في الأجيال اللاحقة فنسمع يوسف الخال مثلاً يُطالب "بنموّ القصيدة الحديثة، وتسلسلها العفوي والعضوي" ويُعلن صلاح عبد الصبور أن أهمّ إنجازات الشعر الحديث هو في تكريس الوحدة الفنّية للقصيدة العربية والشواهد

■تزداد بنية القصيدة تعقيداً حتى صارت موقفاً فكرياً غاية في التعميم والشمول وغاية في الدقة والرهافة في الوقت نفسه.

على ذلك أكثر من أن تُحصى.

إلاّ أن أهمّ مايميّز تطوّر فكرة الوحدة الفنّية هو التحوّل عن الطابع الغنائي التقليدي الذي يتميّز به الشعر العربي عموماً إلى أسلوب العرض الدرامي المتعدّد الأصوات ليس في القصّ الشعري فحسب وإنما في معظم القصائد ذات الموضوعات العامة أو الوجدانية وخاصّة في القصائد الطويلة التي تبدو أشبه بالملاحم كما يُلاحظ ذلك د. عز الدين اسماعيل في دراسته للأبنية الشعرية حين يقول متحدّثاً عن القصيدة العربية الحديثة (17):

"تزداد بنيتُها تعقيداً حتى صارت القصيدة موقفاً فكريّاً غاية في التعميم والشمول، وغاية في الدقّة والرهافة في الوقت نفسه... وتطوّرت في اتجاه الشكل الدرامي فصارت مجموعة من الأصوات المختلفة والمتميّزة وازدادت تركيباً وتعقيداً وإفراطاً في الطول حتى قاربت منهج التأليف الموضوعي...".

بل إن البناء الدرامي بات من الممكن أن تلاحظ حضوره حتى في القصائد القصيرة نسبيّاً مادام العرضُ الفنّي فيها متميّزاً بتصاعد وتيرة التأزم العاطفي والفكري الذي يحمله إلى ذرىً تراجيدية .

خـــاتمـــة

تلك هي التحوّلات التي طرأت على القصيدة العربية الحديثة ولكنها ليست كل التحوّلات بالتأكيد، فمن الممكن الغوص عميقاً في تقصّي تحوّلات أخرى غير أنّ ماذكرناه يمثّل إلى حدّ كبير المظاهر الأساسية لهذه التحوّلات.

إن القصيدة العربية الحديثة مثلُ كائنٍ في حالةِ نموٍّ سريع مستمرّ وغير منظّم على الأغلب، غير أن النظرة المعمّقة لابد أن تكتشف أنّ مرحلة التخبّط العشوائي بدأت تنحسر نسبيّاً، وأنّ القصيدة العربية شرعت ترسم معالمها وآفاقها وخصائصها العامة ولكن ليس بشكل واضحٍ حاسم، ذلك أنّ النماذج الأخيرة للشعراء الروّ اد وكثيراً مما نقرؤه للشباب أيضاً يقودنا إلى تصوّر قصيدة عربيّة متماسكة تتشكل يوماً بعد يوم مستفيدة من كل معطيات الحداثة العالمية ومن الجوانب الحيّة المضيئة حتى الآن في التراث العريق الأصيل في آن واحد.

■إن القصيدة العربية الحديثة مثلُ كائن في حالة نمو سريع مستمر وغير منظم على الأغلب.

المراجع والإحالات

1- من مقدّمة ابن سناء الملك في كتابه: دار الطراز في عمل الموشحات (تحقيق د.جودة الركابي- ص25).
2- مجلة "المسرح" المصرية (العدد 8 السنة الأولى) ص 74.
3-المصدر نفسه.
4-الشعر العربي الحديث: الأصول الطبقية والتاريخية (جلال فاروق الشريف)- ص.22
5-المصدر نفسه.
6-الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا (د. عبد الله عساف ص18)
7-الشعر العربي المعاصر (يوسف سامي اليوسف -ص231-232).
8- الشعر الحديث: من بودلير إلى العصر الحاضر (ج1-ص243).

9- حداثتنا الشعرية: مفهومها وإشكالاتها (محمد اسماعيل دندي).
10- قضايا الشعر المعاصر (نازك الملائكة ص22).
11- المصدر نفسه (ص152).
12-الرؤيا في شعر البياتي (محيي الدين صبحي ص36).
13-اتجاهات الشعر العربي المعاصر (د. إحسان عباس- ص5).
14-وعي الحداثة (د. سعد الدين كليب- ص60).
15-الشعر العربي المعاصر (مصدر سابق).
16-في الأدب الحديث (عمر الدسوقي ج2 ص218).
17-الشعر العربي المعاصر (د.عز الدين اسماعيل ص276).

□□□

القصـة العربيـة في

ســــــورية والحداثـــــة

د.عبد النبي اصطيف

-1-

يثير عنوان "القصة العربية في سورية والحداثة"(1) للمتأمل فيه عدداً من الإشكالات والتساؤلات التي أعتقد أن من الحكمة الوقوف عليها حتى تتضح لنا جميعاً آفاق التفكير في جانب مهم جداً من جوانب إنتاجنا المعاصر، وهو القصة القصيرة التي بلغ القصاصون العرب فيها مستويات رفيعة بوأتهم مكانة متميزة في الأدب القصصي العالمي ولاسيما في العصور الثلاثة الأخيرة من قرننا هذا.

***

-/-2-

■* هل إشكال مصطلح القصة مقصود به مصطلح القصة القصيرة أو النثر القصصي.

إشكال المصطلح :

وأول هذه الإشكالات هو إشكال مصطلح القصة "فهل المقصود بهذا المصطلح هو "القصة القصيرة" أو " the short story" كما قد يتبادر للمرء للوهلة الأولى، أم أن المقصود به هو "النثر القصصي" أو " Fiction" الذي يشمل إلى جانب "القصة القصيرة"، "الرواية القصيرة" أو الـ " Novella" و"الرواية" أو " The Novella" أيضاً وربما غيرها من الأجناس الأدبية السردية الثانوية من مثل "الحكاية" "The Tole" و"الخرافة" "The Fable" والقصة الأسطورية "Legend" و"الأسطورة" "Myth" وغيرها.

يحسُّ المرءُ أحياناً أن مصطلح "القصة" في الكتابات العربية الحديثة ولاسيما في سورية لا يزال يجمع بين الدلالة العامة له، والدلالة الخاصة، وربما كان هذا وراء تأكيد دارس جاد ورائد ومهم جداً من دارسي النثر القصصي في سورية– هو الدكتور حسام الخطيب– أنه يعني مصطلح "القصة" كل مايمكن أن ينضوي تحت اسم النثر القصصي من أشكال فنية ولاسيما الرواية والقصة القصيرة"(2)، وعلى الرغم من أنه يسوّغ التوسع في دلالة المصطلح بنشأة الأدب القصصي الحديثة العهد، ويجمع الكتّاب السوريون بين

كتابة القصة القصيرة والرواية وغيرهما، وبطبيعة اهتمامه البحثي– وهو دراسة المؤثرات الأجنبية في القصة السورية الحديثة–، فإنه يرى "أن هناك مبالغة واضحة عند كثير من النقاد في تطبيق مفهومات الأنواع الأدبية" تعافها نفسها فيما يبدو ولذلك فإنه يفضّل مصطلح "القصة" على سواه في دراسته
الهّوة هذه.

أليس من الغريب حقاً أن نجد النقد العربي الحديث، وعلى الرغم من مضيّ قرن ونيفٌ على ولادة النثر القصصي العربي الحديث، لا يزال ميالاً إلى التساهل في استعمال المصطلحات النقدية المتصلة بالسرد في وقت شهد فيه النقد العالمي ولادة علم

خاص به هو "علم السرد"(3) "Narratology" وتطوّره، وبلوغه مستويات رفيعة، إلى درجة صناعة معاجم خاصة(4) به تعين دارسيه الذين يزدادون عدداً واهتماماً في شرق العالم وغربه، وفي شماله وجنوبه.

•••

-2- ب-

إشكال الهوية:

■* مصطلح القصة في الكتابات العربية الحديثة لا يزال يجمع بين الدلالة العامة له والدلالة الخاصة.

وثاني هذه الإشكالات هو إشكال "الهوية" أو "Identity". فهل لفظ "العربية" الذي يتضمنه العنوان يشير إلى لغة هذه القصة، أي أن المرء معني هنا بالقصة القصيرة المكتوبة باللغة العربية، وعندها ربما تساءل عن القصة القصيرة التي يكتبها كتاب يحملون الجنسية العربية السورية ولكنهم يكتبون بالأرمنية، أو الكردية، أو الفرنسية، أو الإنكليزية، وغيرها، وعن طبيعة صلتها بنظيراتها المكتوبة بالعربية، وعن دور اللغة في تحديد هوية النص الأدبي الوطنية، أو القومية، أو الثقافية.

أم أن لفظ "العربية" يشير إلى الهوية القومية لهذه القصة القصيرة، أي أن الباحث معني بجزء من متن القصة القصيرة التي تنتجها الأمة العربية في واحد من أقطارها هو القطر العربي السوري وعندها ربما تساءل عن صلة "القومي" بـ "القطري" في الأدب العربي الحديث، وعن مسوغات الحديث عن "قومي" و"قطري" في ميدان هذا الفن الجميل الذي هو "الأدب" وفيما إذا كان هذا التمييز محفوزاً بعوامل سياسية، أو بعوامل أيديولوجية، أو بعوامل ثقافية، أو بعوامل تاريخية، أو غيرها من العوامل فوق الأدبية "extra- Literary".

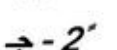
لقد أثارت الأحداث السياسية التي عصفت بالمجتمع العربي في ربع القرن الأخير شكوكاً (لا يمكن للمرء أن يتجاهلها) حول مسألة الهوية القومية، وبات المرء يصادف بعض العرب الذين يتساءلون حول مصداقية مفهوم "العروبة"، وفيما إذا كانت الهوية القومية العربية حقيقة فاعلة في حياة العرب المعاصرين، أو أنها مجرد وهم بددته حرب الخليج الثانية التي دفعت ببعضهم إلى الكفر بالرابطة القومية التي تسوغ لنفسها اقتحام قطر عربي آخر، ومحاولة تغيير معالمه كلها. وكذلك لا يستطيع المرء أن يتجاهل الدعوات المنسقة داخلياً وخارجياً للترويج لهويات بديلة من مثل الهوية الشرق -أوسطية (التي تشمل بالطبع الكيان الصهيوني العنصري المزروع في قلب الوطن العربي)، والهوية المتوسطية (التي تتحدث عن قواسم حضارية مشتركة تجمع مابين أمم شواطئ المتوسط الشرقية والغربية والشمالية والجنوبية) فضلاً عن

الهويات الإقليمة (الخليجية، والمشرقية، والمغربية) والقطرية (التي تتلمّس جذورها في التاريخ البعيد والقريب، والجغرافية، والثقافة، والتراث الشعبي وغيرها)، والتنموية (التي تتحدث عن دول شمال ودول جنوب، ودول عالم متقدم ودول عالم آخر متخلف، أو نام، أو في طريق النمو، أو غير ذلك من المصطلحات الاقتصادية السياسية) والإثنية والعرقية والثقافية وغيرها مما غدا اليوم -فيما يبدو- مستساغاً على الأسماع العربية التي تحدد رهافتها سبل الاتصال الحديثة ولاسيما القنوات الفضائية "العربية" و"الإقليمية" والتي تبث إرسالها من الوطن العربي وخارجه -بالعربية وبغيرها من اللغات.



لقد غدا مفهوم "الهوية القومية" موضع تساؤل جاد، وليس من الحكمة تجاهل مايثار حوله من تساؤلات مهما كانت دوافعها وأسبابها وخلفياتها السياسية والأيديولوجية، ذلك أن مواجهتها ضرورة، بل حيوية، لتحويل هذا المفهوم من مجرد طاقة كامنة تُستنهض أحياناً وتُحبط في أحايين كثيرة إلى طاقة فعّالة محدّدة لمستقبل العرب بوصفهم أمة عربية واحدة أسهمت من قبل وعلى نحو فعّال في الحضارة الإنسانية وقادرة على معاودة دورها الحضاري.

•••



إشكال الحداثة:

وثالث هذه الإشكالات يتصل بمصطلح "الحداثة" التي يفترض بالباحث أن يدرس صلة القصة القصيرة العربية في سورية بها. فهل مصطلح "الحداثة" المستعمل في عنوان الندوة ترجمة للمصطلح الإنكليزي "modernity" كما يمكن أن يبدو للوهلة

الأولى، أم أنه ترجمة لمصطلح الـ " modernism" أو "نزعة الحداثة"؟ ولكل دلالته وتضمناته العامة والخاصة في الثقافة الأوروبية.

وفضلاً عمّا تثيره مسألة أصول المصطلح العربي ومصادره الغربية، ثمة حقيقة لا يمكن تجاهلها عند تحديد دلالته في الثقافة العربية الحديثة وهي أن مصطلح "الحداثة" مصطلح انبثق في ثقافة "الآخر" " The other" وهو الغرب الأمريكي تحديداً، تعبيراً عن جملة تحولات سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية وتقنية، وليس من الحكمة تجاوز معرفة طبيعة هذه التحولات قبل تحديد دلالة المصطلح وتضمناته. وذلك أن الربط بين إنتاج أدبي عربي يُفترض فيه أن يكون مجلى للهوية (القومية) وأنموذج ينتمي إلى ثقافة "الآخر" ينطوي على مقدار من الآليّة التي ينبغي للمرء أن ينأى بنفسه عنها، إذا ما شاء أن يصدر في أحكامه عن الثقافة الخاصة به وعن طبيعتها الخاصة بها.

فالخطر كبير في أن نربط على نحو مفتعل وقسري بين نتاجنا العربي القصصي في قطر عربي ما، وبين مصطلح غريب عنه انبثق، كما سبق، ضمن شروط نوعية خاصة بالمجتمعات الأوروبية، لأنه يعني فيما يعنيه أن المعيار المهيمن في تقويمنا لهذا النتاج سيكون مقدار نجاحه في مسعاه للحاق بركب "الحداثة" التي تنتمي إلى "الآخر"، وعندها سيكون عناقنا للآخر والذوبان فيه من جانب وتخلّينا عن هويتنا المميزة من جانب آخر هما ما يحدد درجة إرتقائنا في سلّم الحداثة.

وبعبارة أخرى إن العرب المحدثين الباحثين عن هوية جديدة لهم تؤمن لهم فسحة لائقة في العصر الحديث (الذي يواجهون فيه تحديات مصيرية على مختلف الأصعدة والمستويات) ينزلقون دون أن يشعروا في فخ التخلي عن هذه الهوية، وتبنّي أنموذج آخر والانمحاء فيه. وتلك لعمري مفارقة مابعدها مفارقة، وحديثٌ يروى للعبرة، لمن "كان له قلب أو ألقى السمع وهو شهيد".

ثم إن مصطلح "الحداثة" نفسه، حتى في ثقافة "الآخر" مصطلح بات مُتجاوَزاً وعفا عليه الزمن " outdated" ولاسيما في العقود الثلاثة الأخيرة التي شهدت ما اتفق على تسميته بـ "مابعد الحداثة" أو " Post- modernism" هذا المصطلح الذي سكّه إيهاب حسن(5) الناقد العربي/ الأمريكي المعروف. ألا يثير هذا الأمر تساؤلاً مهماً في غاية الأهمية مايراه البعض في أن قَدَرنا الثقافي أن نلهث وراء صرعات "الآخر" وأن نبقى متخلفين عنها في آن معاً، مفضّلين -فيما يبدو- أن نُبقي بيننا وبينها مسافة أمان تمتد عقداً أو عقدين أو ثلاثة عقود أحياناً.

وأخيراً وليس آخراً هناك بعد كل ماتقدّم حقيقة نكاد ننساها وهو أن هذا "الآخر" قد استلهم أنموذجه الأدبي في مطالع عصر النهضة، ولاسيما في مجال النثر القصصي من العرب أنفسهم، في تاريخهم القديم والوسيط(6). لقد استوحاه من كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة، والمقامات العربية وغيرها، فهو بمعنى ما بضاعتنا التي رُدّت إلينا. ولكن إن هي إلا عقدة "الخواجا" وصدق من قال: "إن زامر الحي لايطرب".

***

-3-

■* إن لفظ العربية يشير إلى الهوية القومية للقصة، أي أن الباحث معْني بجزء من متن القصة.

ولكن ما السبيل إلى مواجهة هذه الإشكالات الثلاثة؟

وكيف للمرء أن يتجاوز التفكير فيها إلى عمل منتج يقدّم إسهاماً إيجابياً إلى فهمنا للقصة القصيرة السورية بوصفها جزءاً من القصة القصيرة العربية؟

يميزُ منظّرو الأدب بين ما يسمونه بالشعرية " poetics" أو نظرية الأدب الداخلية، وبين التفسير " interpretation"، أو مواجهة النصوص الأدبية وتدبّرها شرحاً وتحليلاً وتفسيراً وموازنة ومقارنة وحكماً؛ ويشيرون إلى ما حققته نظريات السرد قديماً وحديثاً من تطورات هائلة، ويؤكدون أن العالم مدين في تطويرها لعاملين مهمين جداً:

– **أولهما:** *الإنتاج القصصي العالمي نفسه، وماقام به منتجو السرد في العالم كله قديماً وحديثاً من مغامرات استكشفوا من خلالها الآفاق التي رادها الخيال البشري، وكان له منها روائع تمثّل الذاكرة القصصية الجمعيّة للإنسانية.*

– **ثانيهما:** *عمليات التفسير الواسعة التي قام بها نقاد النثر القصصي في مختلف العصور والآداب القومية قديمها وحديثها، أو ضروب النقد التطبيقي الذي تثير به هؤلاء النقاد الإنتاج القصصي العالمي نفسه.*

ذلك أن نظريات السرد في تاريخ النقد العالمي إنما قامت على قاعدة واسعة وغنية من عمليات التفسير هذه، والتي تراكمت

عبر العصور والثقافات والآداب والحدود اللغوية والسياسية المختلفة، وكانت بمنزلة البنية الفوقية " Superstructure" التي فرزتها عمليات التفسير تلك.

ومعنى هذا أننا إذا ما رغبنا في خدمة قضية السرد العربي، إذا ما شئنا أن نقيم نظرية سرد عربية آنية Synchronic (مقابل نظرية سرد تطورية diachronic تمسح تطور السرد العربي عبر العصور القديمة والوسيطة والحديثة)، فإن علينا أن نعود إلى النصوص القصصية العربية ونتدبّرها بعمليات تفسير فعّالة تستند إلى المعرفة والعلم وليس إلى المزاج والذوق والفردي والتجربة الشخصية وحدها، وأن نمضي من عمليات التفسير – التي ينبغي أن نغرق إلى آذاننا فيها، ونستغرق من خلالها النصوص الخاصة بقاص عربي ما، أو مجموعة من القصاص العرب في قطر عربي ما، في فترة زمنية محددة، إلى إنشاء شعرية خاصة بهذا القاص، أو مجموعة القصاص، أو القصة القصيرة في قطر عربي ما، أو القصة القصيرة العربية الحديثة (فالأمر مرهون في نهاية المطاف باتساع –أوضيق– دائرة عملية التفسير التي نقوم بها). ولا ننسى أن القصة القصيرة جنس سردي صعب لا ينقاد بسهولة لمنتجيه، وأنه فن لغوي مراوغ لا ينصاع إلا بالمعرفة والمراس لنقاده، وأنه بعد أن ارتقى على يد منتجين متمرسين مهرة فيه إلى سماوات الأدب العالمي، بحاجة إلى روح ناقد قادرة على مجاراة روح الإبداع تلك وتهويمها في سماوات الخلود.

■* لقد أثارت الأحداث السياسية التي عصفت بالمجتمع العربي شكوكاً لا يمكن للمرء أن يتجاهلها.

❑

❑ حواشي

(1) عنوان الندوة السنوية لجمعية القصة والرواية في اتحاد الكتاب العرب بدمشق والتي انعقدت في مقر اتحادالكتاب العرب في أمسيات أيام 1-3 من كانون الأول من عام 1998، وشارك فيها مجموعة من الباحثين والنقاد والكتاب من القطر العربي السوري وأقطار عربية أخرى.

(2) انظر، د.حسام الخطيب، سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية.
دراسة تطبيقية في الأدب المقارن، ط5، (مطابع الإدارة السياسية، دمشق،1992)، ص(7).

(3) انظر على سبيل المثال:
Mieke Ball,
Narratology : Introduction to the theory of Narrative, translated by Christine van Boheemen (University of Toronto Press, Toronto, 1985).
وكذلك- جيرار جنيت، خطاب الحكاية : بحث في المنهج:
ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، الطبعة الثانية، (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997)؛ - دالاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998).

(4) انظر على سبيل المثال:
Gerald Prince
Dictonary of Narratology (Univerisity of Nebraska Press, Lincoln and London, 1987).

(5) لمزيد من التفاصيل عن هذا المفهوم انظر خاتمة كتابه التي ألحقها بطبعة عام 1982 والتي تحمل عنوان:"Postface 1982. Towards a Concept of Postmodernism"
في كتابه:
The Dismemberment of Orpheus: Towards a Post modern Literature, Second Edition (The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1982) , PP 259-571.

(6) لمزيدمن التفاصيل عن الدين الأوروبي للأدب العربي الوسيط انظر كتاب:
Maria Rosa Menocal, The Arabix Role in Medieval Literary History: A Forgotten Heritage (University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1987).
وقد أنجز ترجمته -فيما أعلم- أحد أساتذة قسم اللغة العربية في جامعة الملك سعود، ولعله يتيسر قريباً للقارئ العربي.
أمّا دين الأدب العالمي ولاسيما في ميدان السرد للأدب الشرق-أوسطي القديم فقد نوقش في كتاب:

Margaret Anne Doddy ,
The True Story of The Novel (Harper Collins Publishers, London, 1997) PP.17-18
ومن قبله في كتاب أن ل رانيلا.
"الماضي المشترك بين العرب والغرب: أصول الآداب الشعبية الغربية" ترجمة: د. نبيلة إبراهيم، ومراجعة:د. فاطمة موسى.
كتاب عالم المعرفة، العدد 241، يناير/ كانون الثاني، 1999.

❑❑❑

صـــدر

تطور الوحدة السورية اللبنانية

دراسة...د.

عبد الرحمن بيطار.

نظرية الأدب الوجودية

والنقـــد الأدبــــي.

إبراهيم علي

1- فـي المفهوم

الوجودية بمعناها العام في الفلسفة، تلك النزعة التي تعلق أكبر قسط من الأهمية على وجود الفرد في الكون، وعلى صفاته الجوهرية. وفي العقد الخامس من القرن العشرين، أطلق(1) هذا المفهوم على النظرية الفلسفية التي نادى سارتر بها في كتابه؛ "الوجودية والعدم". وأساسها أن الوجود المطلق، أو حالة الفراغ-كما يسميها سارتر- يسبق الجوهر أو الماهية. والوجود الفعلي، هو أساساً عبارة عن خروج الفرد من حالة الخمول البدائي بواسطة الثورة النفسية الناتجة عن القلق واليأس، إلى جو من الحرية المطلقة، يستطيع فيه أن يشكل حياته بمحض إرادته متحملاً المسؤولية الكاملة عن جميع تصرفاته، وأن يضفي على العالم الذي يعيش فيه، معنى ومنطلقاً(2).

■* الوجودية المؤمنة هي اتجاه يبحث عن طريقة لعيش الإيمان الديني عيشاً حقيقياً.

وللوجودية مصادرها في فلسفة الحياة، والمذهب الظواهري عند(هوسيرل)، والتعاليم الصوفية ل[كيركغارد]. وهناك شكلان من الوجودية: الوجودية المؤمنة، وهي اتجاه يبحث عن طريقة لعيش الإيمان الديني، عيشاً حقيقياً. والوجودية الملحدة، هي نوع من التفكير، يتخلى عن كل رجاء إلهي، ويضعنا وجهاً لوجه أمام العدم. إنه يستند إلى مأساة الإنسان، ليطالبه باختيار الحرية وتخطي المصير دون هوادة. تعكس الوجودية أزمة الليبرالية التي لم تعد في مركز يسمح لها بالرد على التساؤلات التي تفرضها الممارسة التاريخية المعاصرة، أو بتفسير عمليات الصعود والهبوط في المجتمع الرأسمالي، ومشاعر الخوف واليأس وفقدان الأمل الكامنة داخل الإنسان. إن الوجودية، رد فعل لا عقلاني إزاء المذهب العقلاني لعصر التنوير والفلسفة الكلاسيكية الألمانيين(3). ويذهب الوجوديون إلى أن العيب الجوهري في الفكر العقلاني، هو أنه انطلق من مبدأ التناقض بين الذات والموضوع، أي أنه قسم العالم إلى مجالين: موضوعي وذاتي، يستحيل معه الواقع-بما في ذلك الإنسان- مجرد موضوع، أي جوهر . وعليه فإن الفلسفة الأصلية، ينبغي أن تنطلق من وحدة الذات والموضوع. وهذه الوحدة تتقمص الوجود، أي تتقمص واقعاً لا عقلياً معيناً(4). ومن ثمة، يتعين على الإنسان، أن يكون واعياً بذاته باعتباره(وجوداً)، أن يجد ذاته في(موقف- هوية)، مثلاً في مواجهة الموت. نتيجة لذلك، يصبح العالم؛ (قريباً قرباً صحيحاً). وتبعاً لذلك تصبح الوسيلة الحقيقية للمعرفة، هي[الحدس]. أي(التجربة الوجودية) عند[هيدغر]، و[تبيّن الوجود] عند(ياسبرز)، وهو (المنهج الظواهري- الفينومينولوجي) عند[هوسيرل] مع تفسيره تفسيراً لا عقلانياً. وتولي الوجودية انتباهاً شديداً لمسألة الحرية التي تربطها بآلية/ علة[اختيار] الفرد، لممكن واحد من بين عدد لا نهائي من الممكنات. ويكمن مصدر النزعة الإرادة في تفسير الوجودية للحرية، في الفصل بين(الاختيار) وظروفه. أي في عزل الفرد عن الضرورة الموضوعية، أي عن القوانين. إن الوجوديين-في التحليل النهائي- يحولون مشكلة الحرية، إلى مشكلة أخلاقية بحتة. ويعتبرون الحرية، غاية قصوى، باعتبار حرية الفرد من حرية المجتمع.

هذا التحديد، هو أساس الفلسفة بشقيها؛ المؤمن والملحد. مع فارق واحد، هو أن هذا الأساس، لم ينته عند(سارتر) و(كامي)، أي عند الوجودية الملحدة، كما انتهى عند(كيركيجارد)، أي عند الوجودية المؤمنة. فإذا كان الأخير، قد انتهى إلى الوجود[المطلق]، أو إلى[الذات العليا]، أو إلى(مقام الله). فإن الآخرين، خالفاه في هذه النتيجة. فبينما اتجهت إيجابية سارتر إلى الفعل الملتزم، نجد كامي يظل على موقفه من عبثية هذا العالم. فواجب الإنسان الوجودي عنده، أن يظل على ما هو عليه من

الشعور بالنفور، والغثيان والغربة(5).

وقد أثرت الفلسفة الوجودية تأثيراً كبيراً على المنظومات الفنية والأدبية الحديثة، ومن ثم، أثرت كذلك في الإطار العقلي لقطاع كبير من المفكرين.

■* الوجودية الملحدة هي نوع من التفكير يتخلى عن كل رجاء إلهي ويضعنا وجهاً لوجه أمام العدم.

2- الوجودية والأدب

من الزاوية الأدبية المحضة، تعد الوجودية من الحركات الفكرية المهمة التي تركت طوابعها/ تأثيراتها على الأدب. وقد كان للوجودية الفرنسية بوجه خاص، رأيها المتكامل في الأدب على نحو ما ظهر في كتاب سارتر: [ما الأدب؟] Quest - ce que la literature.

تصب المدارس الوجودية المختلفة اهتمامها على حقل الحياة الفردية ذاته، وعلى العالم الباطني الخاص لكل فرد، ولا تعبأ بالتعاليم التقنية للعلم وتحديداتها. لذلك فهي تهدف إلى حمل الإنسان للاحتكاك بالوجود الحقيقي. الوجود كما يجب أن تعيشه الذوات كل على حدة، بالغصة المخبأة أو المعترف بها: غصة الإهمال والموت وزوال الزمان.

وتنتمي الوجودية إلى موجة المذاهب التي عممت على أوسع نطاق، فكرة(العدم) واليأس من الوجودية، التي تستجيب بقدر كبير للهلع المستولي على الإنسان المعاصر أمام أزمات المدنية المفجعة. كما تستجيب أيضاً لتقطع العادات النفسية تحت وطأة التجديدات الاجتماعية والاقتصادية(6).

يتصف الأدب الوجودي بوجه عام، بالتوتر والغموض. ولذلك فهو أدب إشكالي يريد أن ينبه القارئ إزاء مشكلاته، ولا يزعم بأنه قادر على حلها. ذلك أن المشكلات نفسها -تبدو في رأي الوجوديين- غير قابلة للحل. ومن ثمة، ينشغل الأدب الوجودي بالصدى الميتافيزيقي والأخلاقي للسلوكات الإنسانية، انطلاقاً من التسليم بأن كل مصير، هو مصير خاص. وأن لكل إنسان، حقيقته الخاصة. وأن أي مرجع خارج عن الإنسان، لا يستطيع أن يحدد للإنسان مصيره. وتبقى وظيفة الأديب إذن، في أن يضع شخوصه من صميم المشكلة. وأن يترك لها تلمس طريقها من خلال معاناة التجربة اليقظة. إن ما يصوره الأدب الوجودي، لا يقع/ ينتمي إلى ميدان التحليل السوسيولوجي والبسيكولوجي، ولا يمكن القول أن الأبطال الوجوديين يسعون إلى النجاح في الحب، أو إلى الفتح الطموح، أو إلى الرفاه المادي والمعنوي. ذلك أن النابض الذي يصدرون عنه، والهدف الذي ينطلقون منه؛ "لا ينتمي البتة إلى المقولات الاجتماعية، ولا تحركه الأهواء. إنهم يسعون في الحقيقة وراء ما يسميه(مالرو)" قدراً، أي وراء معنى لا زمني لحياتهم"(7).

لم تتخذ الوجودية في تأكيدها على المصير الإنساني، شكل تأمل غيبي معزول عن الإطار الحياتي/ الواقعي. بل حاولت أن تثير مشكلة الإنسان المصيرية، ضمن واقعه المعيش. ومن هنا كان رفضها الشامل للعلاقات البورجوازية القائمة على التعصب والحواجز الدينية والقومية والطبقية. وقد استطاع هذا الاتجاه الرافض أن يتخلص نسبياً من الشوائب العاطفية الرومانسية، ليواجه مصير الإنسان ضمن مجال واقعه المعاصر، وأحياناً أفقه المنتظر.

■* تصب المدارس الوجودية المختلفة اهتمامها على حقل الحياة الفردية ذاته وعلى العالم الباطني الخاص لكل فرد.

فضل الوجوديون باستمرار، القصة والمسرحية لطرح المشكلات الإنسانية والميتافيزيقية. وكثير منهم تجنب البحث النظري الفلسفي المباشر، ذلك لأن العلاقة التي تربط الإنسان بالعالم، هي في صميمها، فعل وعاطفة قبل أن تكون فكراً وتصوراً. فالقصة تسمح للفيلسوف بأن يقف على الانبثاق الأصلي للوجود في حقيقته الكاملة: النوعية والتاريخية.

ومن ثمة، فإن المزاوجة بين النثر القصصي -والسرديات بشكل عام- والفلسفة مزاوجة متعمدة، هي بالأساس، ناتجة عن تصور الوجوديين المرن للحقيقة الإنسانية.

تقول(سيمون دوبوفوار): "فكل تجربة إنسانية لها بعد سيكولوجي معين. وفي حين أن الفكر النظري يستخلص هذه الدلالات ويعممها على نطاق مجرد، نجد الروائي يحييها في تفردها العيني. إن(بروست)، باعتباره تلميذ(ريبو)، يضجرنا ولا يعلمنا شيئاً. لكن(بروست) الروائي الأصيل يكشف عن حقائق لم يقترح أي مفكر نظري في معادلها المجرد.."(8)

إن الوجودية تبذل جهداً إضافياً في العمل على اكتشاف مد الحياة الداخلية الخاصة للإنسان، وجزرها قبل أن يدخل فيها العقل البشري منطقة الخاص، فعله المتميز.

إنها تريد كما يقول كيركجارد": "أن تتيح للأفكار إمكانية الظهور. بينما تكون محتفظة بحرارتها الأساسية الأولى... وبدلاً من أن يقبل الفكر التجريدي على إدراك الواقع المادي عن طريق تجريده، فإن الفكر الوجودي الذاتي يحاول أن يدرك المجرد عن طريق

تجسيمه.."(9). لهذا تعبر الفكرة الوجودية عن نفسها من خلال حوادث الخطابات السردية، أكثر مما تعبر عن نفسها في كتب فلسفة تجريدية. تقول"سيمون دوبوفور": "إذا كان وصف الماهية يعود إلى الفلسفة الخالصة، فإن الرواية وحدها هي التي تسمح بإحياء الانبثاق الأصلي للوجود في الحقيقة التامة. الفريدة، الزمنية.."(10). من هنا، كانت الشخصيات الوجودية في الرواية، موجودات بشرية واعية تحيا قضايا الإنسان المعاصر بكثافة ونصاعة وجودية، وهي تفهم ذاتها وتنقد سلوكها، وتعلق على تصرفاتها.(11) ويشعر قارئ الأدب الوجودي، بأن هناك علاقة جوهرية مفقودة بين الأديب والعالم الخارجي. وأن الأمر يتجاوز مسألة رفض المؤسسات السلطوية والشعور بالاغتراب الروحي ذو الطابع المرضي السقيم، إلى شيء آخر أعمق، هو أن حياة الأديب لا تنسجم مع طبيعة الحياة القائمة في زمان عصره/ حاضره. وأنه مجرد فرد واحد من بين الآخرين العديدين، قضي عليهم أن يجتمعوا في هذا الوجود الواسع دون أن يكون بينهم شيء حقيقي مشترك، أو صلة ذات معنى بالنسبة لكل منهم. هكذا يستوجب التمييز بوضوح، بين الأدب الذي لا يتجاوز نطاق التجربة الخام السقيمة التي تتمثل في الشعور بالجفوة والضياع، والتي تجد تنفيساً عنها في اللجوء إلى المخدرات والعقاقير والجنس وتمجيد الجريمة والانحلال.(12) وبين الأدب الذي يقطر التجربة، لتتخذ شكل(موقف) من الحياة ونقدها. أو على الأقل، عملية اكتشاف لما هو وراء الواقع اليومي، أو لما هو وراء القانون الذي ينظم ذرات هذا الواقع وتفصيلاته. ثم لأنهم يهتمون بالوجود المادي بجميع عناصره العرضية وبما يتضمنه من حرية ومسؤولية، ولأنهم أيضاً إشكاليون بالدرجة الأولى، يشعرون أن علاقتهم الأساسية بالحياة، مبتورة، وأنهم يعيشون منفردين ضمن عالم صاخب فسيح الأرجاء، وليس أمامهم سوى أن يصارعوا وجودهم الشخصي الملغز في محاولة التوصل إلى ضبط وتحديد نمط العلاقة الأساسية المناسبة، على أن نتيجة هذا الصراع غالباً ما تنتهي، إلى التشاؤم والشعور باليأس والتمزق، وقد تصل إلى حد الشعور بأن الحياة ليست إلا موتاً بالنسبة لجموع البشر . وإذ ذاك، ينغمس الأديب الوجودي، في عملية ندب مأساوي لظاهر / أشكال الحياة، انطلاقاً من الافتقار إلى أية نظرة أخلاقة(هدفية) مقنعة. والعجز عن الالتزام بأي موقف ذي معنى إزاء الخير والشر ، والاستسلام لنوع من الانفعال الآلي تجاه العالم.

■* يتصف الأدب الوجودي بوجه عام بالتوتر والغموض ولهذا فهو أدب إشكالي.

هكذا أمد الأدب الفلسفة، بأشكال تعبير بالغة النجاح عبرت بالفكر الفلسفي من صيغة المعادلة الباردة الجامدة، إلى دفء وحرارة الحياة. فشيوع فلسفات كثيرة، مدين بالأساس، لأشكالها الأدبية في حالات كثيرة. فالذين يكتشفون وجودية(سارتر) من خلال أعماله الأدبية، هم أكثر بكثير من الذين يكتشفونه من خلال كتابه الفلسفي،(الوجود والعدم). ذلك أن الأثر الذي يتركه المسرح السارتري مثالاً في المتقبل، هو أكثر نفوذاً من تأثير أعماله الفلسفية الأخرى البالغة التعقيد. لقد أصبح البعد الفلسفي في الأدب، ضرورة فنية ضمن السياقات الفنية الأخرى التي تدخل في صناعة النص. بهذا لم يقتصر تأثير الفلسفة، على جانب الحمولة الدلالية للنص وحسب، وإنما تجاوز ذلك إلى الشكل، إلى اللغة والأسلوب وطريقة تنظيم المعاني وخصائص البنى الجمالية بصفة عامة. مما مكن النص الأدبي من توسيع أبعاده الإنشائية، وخلفياته العميقة. إن الأدب الفلسفي، ليس هو ذلك الأدب الذي يحمل من الفلسفة النظرية فقط، بل لأنه امتلك ما هو أكثر عمقاً، هو الموقف والبعد، دون أن يخسر / يفقد جماليته، تفرده الخاص المميز .

3- نظرية الأدب الوجودية.

لقد كان للوجوديين من خلال هذا الاهتمام بالأدب–لامتحان الموقف الإنساني– نظرة خاصة إلى طبيعة الأدب ووظيفته. على أن الوجودية–بطبيعتها الفردية– ليست من المدارس التي يصح عليها التعميم، ولذلك فإن الأفضل دائماً التخصيص والتعيين. ويمكن اعتبار (جون بول سارتر Jean Paul Sartre)، أوسع الوجوديين تأثيراً في أدباء العصر من جهة، وأكثرهم عناية بالبحث في وظيفة الأدب من جهة أخرى. ثم لأن فلسفته/ نظريته في الأدب، لاقت ترحيباً قوياً عند كثير من المثقفين والنقاد في مختلف أرجاء العالم، الذين وجدوا في آثاره"بذور التفكير العميق الملتزم، واتجاه التحرير الفكري والسياسي والاجتماعي..."(13). لذلك فإننا نستقي أمثلتنا وشواهدنا منه بالدرجة الأولى.

إلا أن الصعوبة الأساسية التي يواجهها دارس فكر سارتر ، أنه لا يستطيع تناول أي جانب من جوانب نشاطه الفكري، بمعزل عن البناء العام لفلسفته. ذلك لأنه من الطبيعي أن يكون لكل مفكر من هذا الطراز ، نقطة انطلاق يبدأ منها، ويقيس حركته الفكرية بالنسبة إليها، وتقوم عند الباحث بمثابة المفتاح الذي يتيح له أن يدخل إلى عالمه ويفهمه. ولا شك أننا إذا أردنا أن نحيط بمعالم نظريته الخاصة بالأدب، لابد أيضاً من أن نبدأ من تلك النقطة. ومن ثمة. فإن أية ممارسة نقدية متماسكة، لابد من أن تكون جزءاً من موقف نظري شامل للنقد. ذلك أن العلاقة بين النقد

الأدبي، وحقول المعرفة الأخرى -ولا سيما الفلسفة على امتداد عصور التاريخ الأدبي- هي علاقة تجاوز وثيقة. فالنص الأدبي بحكم طبيعة بنائه الخاص، لا يستطيع إلا أن يكون محصلة للمعايير المعرفية والجمالية العامة. وفي العصر الحديث بوجه خاص، تبدو العلاقة بين النقد والفلسفة، أقوى مما كانت عليه. وفي حالات كثيرة، كحالة الفلسفة الوجودية، يبدو النقد الأدبي جانباً من جوانب نشاط فكري أعم وأشمل، تخضع قيمه ومفهوماته خضوعاً مباشراً أو غير مباشر للعناصر الرئيسية في النظرية الفلسفية الأعم. حيث أنه لا يمكن أن ننسى أنه في مراحل كثيرة من التاريخ الأدبي، كانت النظريات النقدية مرتبطة ارتباطاً كاملاً، بالفكر الجمالي الإستطيقي(14)، بحيث لا يمكن فهم هذه النظريات دون الرجوع إلى أصولها الجمالية. ومن الناحية العلمية الخاصة، يجب أن لا يستهان بقيمة ما تقدمه معرفة تاريخ الفلسفة، من أجل عملية تأويل النص الأدبي، وتمييز ما هو أدب، وما يتخذ بعض المظاهر الشكلية للأدب. والفكر المعاصر، لم يقتصر على المجال الفلسفي وحده، وإنما تعداه إلى الكثير من مجالات الفن والأدب. وكان له صداه الواضح في ميادين كثيرة، ولا نقصد بذلك الخوض في تحليل فلسفته الوجودية، وإنما نوّد أن نشير إلى العلامات البارزة في نزعته الوجودية، التي قدمت للأدباء والنقاد مفاهيم جديدة، ووجهت طرقهم في الممارسة والإبداع.

ولسارتر عدد من الكتب(15) والمقالات النقدية، وهو ينطلق دوماً في كتاباته من دعامة فلسفية: الوجود يسبق الماهية، والماهية هي الذاتية، والذاتية هي ما يصنع بمحض الإرادة، والحرية ملتزمة، والتزامها يتحدد في أنها حين تختار لنفسها، إنما تختار للآخرين. وبهذا يكون كل إنسان حرّاً، وكل حر مسؤول(16).

■* فضل الوجوديون باستمرار القصة والمسرحية لطرح المشكلات الإنسانية والميتافيزيقية.

على أن الأمر الذي لاشك فيه، أن السلوك العملي لسارتر نفسه، ومواقفه الفكرية والسياسية، قد أعطت لأفكاره عن الحرية والاختيار والالتزام، نوعاً من التجسيد الواقعي، مكنها من أن تتخطى حيادها النظري الملتبس، لتشير إلى شكل من أشكال الانحياز . وعلى الرغم من أن نظريته في الأدب تظل في جوهرها، تطبيقاً أميناً لمقولاته الفلسفية من الناحية المنهجية والنظرية على الأقل، فإن طبيعة الأدب نفسها من حيث هو واقعة/ خبرة إنسانية، اضطرته إلى أن يختار بين موقفين لا ثالث لهما، وقد اختار أن يلتزم بالوقوف ضدّ البورجوازية، حين كان لا مفرّ أمامه، في لحظات"عملاً لا مقابل له ولا غاية، بل تعده خدمة ذات مقابل"(17). وفي الموقف-كما قال هو نفسه- لا يكون أمام الإنسان إلا أن يختار بين حدين: الموت أحدهما؛ ويجب عليه أن يعمل بحيث يستطيع في كل وقت، أن يختار الحياة. ذلك لأن الكتابة مشروع من مشروعات الخلق والاكتشاف، فعلى الكتاب إذن، أن يحيون قبل أن يموتوا. ولذلك فهي في الأساس، إبداع التزامي(18). وما دام الكاتب لا يملك أية وسيلة للهرب، فهو يريد أن تعانق عصره بشكل وثيق، فهو فرصته الوحيدة، وحظه الأخير . ولا سبيل للكاتب للفرار من مواجهة عصره. فالكاتب حتى قبل أن يمسك القلم، لابد من أن يكون على اقتناع عميق برسالته. فهو مسؤول عن كل شيء، عن الحروب الخاسرة أو المنتصرة، عن الثورات وعن قمعها، وهو لن يكون شريكاً في أعمال الاضطهاد، إذا لم يكن حليفاً للمضطهدين. فأشكال الاضطهاد المختلفة، التي تحجب عن الناس حقيقة أنهم أحرار، تحجب كذلك عن المؤلفين جوهر الأدب كله أو بعضه".(19) ولكن، لا لأن الكاتب كاتب فحسب، بل لأنه إنسان قبل كل شيء. وبما أن الكتابة لا تكتسب حقيقتها الموضوعية إلا في حالة التوجه إلى حرية الآخرين، فإنه باستطاعتهم بذلك أن يجعلوا الكون كله ملكاً للإنسان، وأن يجعلوا الإنسانية وقفاً على العالم.(20) وبهذا يجب أن تكون الحياة والكتابة شيئاً واحداً بالقياس إليه، لا لأن الفن ينقذ الحياة، وإنما لأن الحياة تعبير عن المشروعات. وقد اختار هو الكتابة مشروعاً له. فلماذا إذن يختار المرء الكتابة دون غيرها؟ ذلك لأن وراء أهداف الكتاب المختلفة، حرية اختيار مشتركة بينهم، هي أعمق وأقرب إلى رسالتهم من تلك الأهداف.(21) ومن ثمة، فإن أحد الدواعيا لأساسية للكتابة/ الإبداع، يتمثل في حاجتنا إلى الشعور بأننا ضروريون بالإضافة إلى العالم.(22) وعلى هذا الأساس، فإن الكاتب لابد أن يكون ملتزماً، إنه في موقف في عصره، فكل كلمة لها صداها وكذلك الصمت. لأن الصمت لحظة من لحظات الكلام. فليس السكوت بكما، ولكنه رفض للكلام، إذ هو نوع من الكلام.(23) وحتى لو رفض أن يأخذ أي موقف، فإن سلبيته هذه بالذات، تعتبر موقفاً. يقول سارتر: إننا نؤكد عالياً، أن الإنسان مطلق، ولكنه مطلق في اللحظة التي يعيش فيها، في وسطه، فوق أرضه. إن ما هو مطلق، إنما هو ذلك القرار الذي لا بديل ولا مثيل له، الذي يتخذه في لحظة معينة بمناسبة ظروفه الخاصة.

■* الوجودية تبذل جهداً إضافياً في العمل على اكتشاف مد الحياة الداخلية الخاصة للإنسان.

ذلك أن الكاتب-في أي موضع من كتابه- "لا يلتقي إلا بإرادته وبمشروعاته وبما يعلمه؛ أو بعبارة أوجز؛ لا يلتقي فيه إلا بنفسه هو، ولا يظهر منه إلا على ذاتيته هو..".(24)

ولما كانت فلسفة سارتر تتجه قبل كل شيء إلى الإنسان، فإنه لم يجد بداً من مزج الأدب بالفلسفة. ومن هنا كانت روايته: [دروب الحرية] و[الغثيان] ومختلف مسرحياته. ويمكن المجازفة بالقول، أن أعظم تجلٍ للفكر الفلسفي في القصة، إنما كانت

محاولة سارتر في[الغثيان] المنشورة في سنة 1938. وهي بقدر ما تتابع حدثاً–حالة(روكانتان)– في سياق قصصي مدهش، فإنها تتضمن أمراً آخر أشد دلالة، فهي تقترح لا من خلال مضمونها أو شكلها وحسب، بل وفي ألفاظها، موقفاً فلسفياً كاملاً–الموقف الوجودي– الذي سيجد تفصيله في كل ما كتبه سارتر بعد ذلك، وليثير عاصفة جدل ونقاش لم تهدأ حتى حدود زماننا هذا. ويعود سارتر في سنواته الأخيرة إلى الشكل القصصي، فينشر روايته الضخمة[دروب الحرية] في ثلاثة أجزاء، تستكمل موقفه الوجودي الذي وضعت أسسه في[الغثيان]. وقد قدم سارتر في مسرحه خاصة في(سجناء الطونا)، و(الأبواب المغلقة) و(الدوامة)، تجربة بالغة النجاح. بل لعلها الشكل المفضل عند سارتر وجمهوره على حد سواء.

إن التزاوج الرائع الذي يؤسسه سارتر بين الأدب والفلسفة، هو تداخل حتى بين الإحساس والإدراك بين التلمس والوعي. وهو إحساس لن يفهم على الإطلاق إذا لم يتضمن تقدماً باستمرار نحو الإدراك والوعي. هذه العلاقة البالغة التعقيد، كانت نهج سارتر في تعبيره الممتاز عن أزمة العصر، وأزمة إنسان القرن العشرين بالذات، الذي يسير نحو الكارثة المفجعة. وكم يبدو طبيعياً بالتالي استنتاج سارتر، أن الحياة عبث ومصادفة، وأنه محكوم على الناس أن يعذبوا بعضهم إلى ما لا نهاية.

وأن تبدو الحياة بالتالي، مقزعة تبعث على القرف والغثيان. وهي مصطلحات الوجودية المفضلة. لذلك يقر سارتر، أن المشكلة الميتافيزيقية للإنسان والأسئلة. التي تثيرها، لا يكفي أن تعالج من خلال مناهج الفلسفة الاستقرائية وأساليبها التقريرية، بل أن ممارسة الفكر عن طريق الخلق الأدبي، قد تكون هي الحل. ذلك لأن الأدب، هو شكل من أشكال الفلسفة يتيح مجالاً أرحب، لأن تعاش التجربة الفكرية للإنسان، من خلال الخلق الأدبي.

وعلى هذا الأساس، فإن النقد الذي نسمح لأنفسنا بأن نسميه(النقد الوجودي)، إنما يتجه أول ما يتجه إلى الإنسان، إلى الكشف عن موقف الكاتب المطلق بالمعنى الذي يتحدث عنه سارتر. أي أن النقد الوجودي، إنما هو نقد فلسفي. والفلسفة هنا، ليس لها ذلك المعنى الكلاسيكي الذي يجعلنا نتصور أنها نوع من النظام الشامل لتفسير الكون والمجتمع والإنسان. الفلسفة هنا، إنما هي تلك المحاولة التي يبذلها الإنسان/ القارئ ليفهم حقيقته، وحقيقة وضعه. وليستطيع بالتالي أن يتخذ موقفه، أن يتخذ ذلك القرار، في لحظة معينة من خلال ظروف معينة.

إن النقد الوجودي، لا يحاول أن يشرح، بل أن يكشف. وليس ذلك عن طريق البحث الذي جاء العمل الأدبي نتيجة له، بل بمحاولة تحديد معنى هذا العمل. إنه يحاول عن طريق التحليل الداخلي–الذي تدعمه مختلف المناهج الخارجية– أن يكشف في العمل الأدبي، عن خطوطه الرئيسية التي يتبلور حولها هذا العمل. فالكتابة إذن، هي كشف للعالم بالأساس.(25).

إننا نجد أنفسنا مع الحالة السارترية إذن، مع نوع من النقد الذي يفقد فيه النص مفهومه الكلاسيكي، ليصبح عبارة عن تلك العملية المعقدة التي يصبح من خلالها النقد، هو نفسه شكلاً أدبياً. أو حيث يكسب المظهر الأدبي في جميع الحالات، تلاؤماً جديداً. ورغم أن سارتر متعدد المصنفات، إلا أنه ليس هناك من حدود قاطعة بين فلسفته ونقده وحتى تخييله. لقد أخذ البعض على روايات سارتر، كونها فلسفية أكثر من اللزوم، ولحسن الحظ، فإن كتاباته النقدية، قريبة من الرواية. ليس لأن الكتابة الروائية بحد ذاتها أرقى من سواها، ولكن سارتر يغير إدراكنا للنوع النقدي. ومن ثمة، لكل معرفة للإنسان.(26) وهذا ما جعله يصف نقده على أنه(موضوعية) ممزوجة ببعض ذاتية.(27) هو في الحقيقة وصف مختصر إلى حد ما، بشكل واضح. وإلا فلماذا يكتب سارتر هذه المؤلفات ذات الأشكال غير المطروقة قبله؟ فكتابه عن
(بودلير Baudelaire) هو في آخر المطاف، بحث. وكتابه[الكلمات Les Mots] هو سيرة ذاتية. وأما كتابه (القديس جينيه Saint Genet) بطلب من سارتر تقديم توطئة، فيأتي بمؤلف ضخم حيث يقص رواية ويقدم تحليلات أسلوبية ويتفكر حول(الغيرية). ومن ثم يصبح هذا العمل، مرتبطاً بشكله المضاف. قد يصبح غير مفهوم لو لم يكن هذا الشكل، أو بالأحرى استحالة التخلي عنه، يعني شيئاً ما. وكذلك الأمر ذاته بالنسبة لكتابه[أبله العائلة Lidot de la famille]، فهو عدا كونه مشروعاً مخنوقاً بتضخمه الذاتي، فهو مستحيل/ صعب القراءة. لذلك فإنه من الصعب التلذذ بعبارات سارتر لذاتها. وإنما بالأحرى يجب اكتشافها من خلال الممارسة، أكثر من النظرية. ذلك أن سارتر، اكتشف من خلال الأدب، أكثر مما اكتشف في فلسفته النظرية. ومن ثمة، فإن أسلوب سارتر المجازي، هو أيضاً ضرورة وليس زينة.(28) فليس[القديس جينيه]، إلا كتاباً نقدياً. ومع ذلك، فإن قراءته مغامرة. هذا هو سر سارتر الغامض.

■* لقد أمد الأدب الفلسفة بأشكال تعبير بالغة النجاح.

تحدد ملاحظة طويلة في كتابه[القديس جينيه]. ملتبسة هي نفسها بملاحظتين، آراء سارتر حول النقد بشكل دقيق: النقد موضوعي أكثر مما هو ذاتي. لنفهم من ذلك أن الناقد حتى وإن أسقط شخصيته على العمل المدروس، فهو يخضع في النهاية لموضوع موجود خارجه: (إذا كانت الموضوعية، إلى حد ما مشوهة، فهي كذلك مكشوفة).(29) والموضوعية السارترية، هي

استقلال عن السياق في اللاتاريخانية.

ولكن أي موضوعية هي المقصودة؟ الواقع أن هناك نوعين من الموضوعية المقصودة مختلفتين تماماً. الأولى تأكيداً للحقيقة ما بعد التاريخية، فهي حقيقة موضوعية. ولكن ليس فيها أي شيء مطلق أزلي. إنها حقيقة مسلم بها، وليست سوى مدخلاً إلى عمل الناقد الذي لا يبدأ فعلاً إلا مع التأويل. وتمثل الموضوعية الثانية، نوعاً أكثر إثارة للاهتمام. فهي لا يمكنها أن تكون صحيحة بالنسبة للوقائع.

ومن الخداع اختزالها إلى تعبير عن هوى شخصي. ولكن علينا ألا نخلط معنيين للتعارض الذاتي- الموضوعي. فهناك التعارض بين الخاص والعام، يمكن اختزاله إلى الظروف، أو اعتباره في علاقة مع المطلق. ولكن سارتر يماثل في مقطع آخر، بين الذات والإرادة والحرية، وبين الموضوع والخضوع والحتمية.

الذات هي(أنا). والموضوع هو (الآخر). طالما لم أعترف له بكرامة مساوية لكرامتي، طالما لم أتح له مجال الكلام. إنني ذات النسبة لنفسي، بالقدر ذاته الذي يكون فيه قريبي، موضوعاً في نظري. فالزعيم لا يكون أبداً موضوعاً بالنسبة لأتباعه، وإلا انتهى أمره. وهو نادراً ما يكون ذاتاً بالنسبة لرؤسائه.(30)

ويبقى نقد سارتر من وجهة النظر هذه، موضوعياً. ففي كل أعماله تقريباً، يظل سارتر هو المحاور الذي يمتلك/ يسيطر على فعل الكلام، الذي يمتزج بالحقيقة العامة. سارتر لا يتدخل إلا كحائز على الحقيقة الموضوعية. فهو لا يستطيع تجاوز خصوصية وضعه. وإذا كانت العلاقة الذات- الموضوع. تراتبية، فباسم ماذا يمتلك الناقد إذن؟ ولكن كي يكون هناك حوار، ينبغي الاعتقاد بأن البحث المشترك عن الحقيقة، شرعي. بيد أن الحقيقة بالنسبة لسارتر، -وبانتظار المجتمع اللاطبقي- هي إما معقدة، وإما هي فريدة تتعلق بسياق، بحياة، ببيئة.(31)

تتجه/ تتأس بنية الخطاب النقدي في نظرية الأدب السارترية بأكملها، إلى تأكيد أهمية القراءة والكتابة. إذ لا يجد السؤال[ما هي الكتابة؟] جوابه، إلا إذا عرف سبب الكتابة: [لماذا نكتب؟]. بيد أن السبب، لا يفهم إلا بسؤال ثالث؛ [لمن نكتب؟]. وكان مبدأ الالتزام، هو أهم المبادئ التي صدرت عن المدرسة الوجودية في الأدب. لهذا يسمى الأدب الوجودي القائم على الفلسفة الوجودية، أدب الالتزام، أو أدب المواقف. فيه يحدد الكاتب موقفه من مسائل عصره تحديداً تاماً. إذ لا قيمة للمبادئ التجريدية في ذاتها، دون ربطها بملابساتها، ودون تخصيصها بموقف معين.

■* صعوبة تناول ودراسة سارتر كامنة في البناء العام لفلسفته.

لأن تلك المبادئ في ذاتها، هزيلة عندهم.(32) ووجود الكاتب، لا يتحقق بمجرد الكشف عن المواقف، ولكن لابد للكاتب من الالتزام، في صراع يستجيب فيه لما يوجهه إليه عصره من مسائل هي مثار القلق، ومبعث الأمل والألم. ذلك أن الكاتب يقدم في عمله، صورة المجتمع للمجتمع.(33) والوعي الحسي للكاتب، يحتم اشتراكه في مسائل العالم من حوله، كي يصور عالمه الذي يحيا فيه، قاصداً إلى تطويره وخلقه خلقاً جديداً. فالكاتب سواء أراد أم لم يرد، فهو يتحدث إلى معاصريه ومواطنيه وإخوانه من بني جنسه، أو من طبقته.(34) ومن ثمة، فإن الكتابة فاعلية مرتبطة بالتاريخ. ولذلك فإن الكتابة والقراءة، هما الوجهان للحقيقة التاريخية الواحدة.(35)

وليس الالتزام السارتري شيئاً آخر غير وعي هذه الوظيفة: الكتابة، الحرية الملازمة للنقد الأدبي. رغم أنه يحتفظ بمعنى مزدوجاً: فالكاتب ملتزم، بمعنى أنه مشارك حكماً في زمنه. أنه في موقف، وأيضاً بمعنى أنه مضطلع بدوره كمرشد نحو الحرية، وبالتالي نحو تجاوز هذا الموقف. ففي كل كلمة أقولها، ألتزم أكثر بهذا العالم، وأترفع عنه في الوقت نفسه أكثر، لأنني أتجاوزه نحو المستقبل. وليس الأدب الملتزم، أدباً خاضعاً لأهداف سياسية، لكنه أدباً يعي هويته، يقع على مسافة مماثلة من الدعاية الصرفة، ومن التسلية الخالصة. ورغم أن الأدب شيء والأخلاق شيء آخر تماماً، فإنه يمكن تمييز الالتزام الأخلاقي في أساس الالتزام الجمالي.

لقد كانت المسائل الجوهرية التي يعنى بها النقد الوجودي هي: تصوير الكاتب لعالمه ورسالته فيه، وتقويم هذه الرسالة. وليس معنى ذلك أن كل فن، اجتماعي خالص. فإن سارتر يستثني الشعر من الالتزام، كما يستثني فنون الرسم والنحت والموسيقي. لأن صورها الفنية غير صالحة للالتزام.(36) فثمة فارق يقول سارتر : بين الناثر والشاعر في موقفهما من اللغة. فاللغة النثرية تهتم بإعطاء معنى للأشياء، وهي أداة العقل. ذلك لأن النثر أولاً، طريقة من طرائق الفكر .(37)

وهي تتألف من رموز ودلالات وإشارات. ومن ثمة، فإن فن النثر يمارس في الكلام. فمادته بطبيعتها ذات دلالة: أي أن الكلمات قبل كل شيء ليست بأشياء، بل هي؛ 'ذات دلالة على الأشياء، فليست المسألة الأولى في الاعتبار، معرفة ما إذا كانت

تروق أو لا تروق في ذاتها، ولكن معرفة ما إذا كانت تدل دلالة صحيحة أو واضحة، على بعض الأشياء، أو على بعض المبادئ".(38)

بينما تهتم اللغة الشعرية، بتقديم الأشياء وتمثيلها. ذلك أن الشعراء هم أناس يرفضون استعمال(اللغة). ومن ثمة، انسحب الشاعر دفعة واحدة من اللغة(الوسيلة). لقد اختار بشكل حاسم الموقف الشعري الذي يعتبر الكلمات وكأنها أشياء في ذاتها، لا كأنها علامات لمعان. لأن غموض العلامة، "يتضمن إمكان النفاذ منها لنستشف من خلالها متى شئنا-كما نستشف من خلال الزجاج- المعنى المدلول عليه. فنتوجه بأنظارنا إلى حقيقة ذلك المعنى، ونعده غرضاً لنا.(39).

ويؤدي هذا التغيير في وظيفة اللغة، إلى تغيير في بنيتها. ذلك أن كلمات الشاعر، تشبه الأشياء التي يذكرها. والعلاقة بين[الدال] و [المدلول]، محفوظة. حيث تصبح الدلالة طبيعية. يختار الشاعر الصورة الكلامية ليشبهها بالصفصاف أو الدردار. فاللغة بأكملها بالنسبة إليه، مرآة للعالم. هكذا تتولد/ تقوم بين الكلمة والشيء المدلول عليه، علاقة مزدوجة متبادلة من التشابه السحري، ومن الدلالة.

■* السلوك العملي لسارتر فكرياً وسياسياً أعطى لأفكاره عن الحرية والالتزام نوعاً من التجسيد الواقعي.

هكذا يحدد سارتر الشعر، بلزومية اللغة، وبالعلاقة المحفوزة بين(الدلالات) و(المدلولات). أي بنوع من التماسك الداخلي. وهذا ما يميز الشعر عن النثر. ففي النثر خلافاً للشعر، تنعدم اللغة لمصلحة الأفكار التي تنقلها، إنه من جهة الشفافية مقابل الكثافة الشعرية. ذلك أن اللعبة في الشعر تقوم بين الشاعر واللغة. ويبقى دور القارئ سلبياً تماماً. بينما تكون اللغة في النثر هي السلبية والخاضعة للأساسي الذي هو الاتصال بين الكاتب والقارئ. حيث يقوم أساس النثر على هذا الاعتراف المتبادل. إن اللغة الشعرية تكشف عن حسن الأشياء كما يفعل الرسم والموسيقى، وتأثيرها انفعالي إيجابي ينتقل في قالب من الاستعارات والكنايات.

الشاعر يتوقف عند اللفظ، بينما الناثر لا ينظر إلى اللفظ إلا بوصفه أداة، إنه يستخدم الألفاظ ولا يخدمها. الشاعر ينظر إلى العالم اللغوي كعالم من الأشياء والموضوعات، اللغة عنده بناء من أبنية العالم الخارجي، والكلمات صور للعالم في مظاهرها المختلفة، بينما الناثر لا يرى العالم اللغوي، إلا عالماً من المعاني والرموز تشير إلى بعض مظاهر العالم الخارجي. وأن الشاعر حينما يصف مشاعره، فإنه بمجرد ما يصب انفعالاته في قصيدته، فإنه لا يصبح في مقدوره من بعد التعرف عليها. لأن الألفاظ سرعان ما تستولي عليها، فلا تلبث أن تخترقها، وتنفذ إليها وتعمل على تحويرها. وعندئذ لا تعود تلك الألفاظ تعبّر عنها، أو تشير إليها، أو تدل عليها، حتى في نظر الشاعر نفسه.

هكذا يتضح أن الفن عند سارتر، شأنه شأن الشعر، يعني[التخيّل]. إنه عالم اللاحقيقي، عالم اللاكينونة، وهو من حيث كونه نشاط تخيلي، فهو(مجاني) وراء الخير والشر. إن هذه التفرقة التي يصطنعها سارتر، بين النثر وسائر الفنون الأخرى، تظل إحدى المثالب الأساسية التي تؤخذ على منهجه الإلتزامي العام.

وربما كان غريباً من هذه الزاوية، ما ذكره(جايتون بيكون)، من أن الدعوة إلى الالتزام، ظهرت في فرنسا عام 1935، بتأثير الواقعية الاجتماعية الجديدة، التي كانت صدى مباشراً لأراء(مايكوفسكي) الذي قال حينذاك: "إن الشرط الأساسي لنتاج الشاعر، هو ظهور مسألة من مسائل المجتمع، لا يتصور حلها، إلا بإسهام الشعر في حلها".(40) إن الشاعر يمكن أن يكون ملتزماً، شأن الموسيقي وكل المشتغلين بألوان الإبداع الفني، مع التحفظ الضروري، على أن ثمة اختلافاً بين طبائع هذه الفنون المختلفة، يفرض أشكالاً متباينة من الالتزام.

■* إن التزاوج الذي يؤسسه سارتر بين الأدب والفلسفة هو تداخل حتى بين الإحساس والإدراك.

ولكن هل يعني هذا، أن الأدب الملتزم، لا يلقي بالاً إلى الشكل، وأن كل ما يغريه، هو المضمون فحسب؟ الحق أن سارتر وضع قضية الشكل في إطارها الصحيح بالنسبة إلى المضمون في الأدب. فثمة اعتراف منه بأن المضمون يوجد أولاً، وأنه يخلق الشكل الملائم له، وكما أن لكل عصر قضاياه ومشاكله فإن لكل عصر أساليبه وأشكاله الفنية أيضاً. يقول سارتر: "فإذا كانت لغة كتابنا اليوم قد تغيرت عما كانت عليه في القرن السابع عشر، فذلك لأن لغة(راسين) ولغة (سانتفريمون)، لم تعد طيبة في الحديث عن القاطرات وعن طبقة العمال".(41)

على أن هذا لا يعني أن يهمل الكاتب أسلوبه، فليس الكاتب بكاتب، لأنه اختار التحدث عن بعض الأشياء، بل لأنه"اختار التحدث عنها بطريقة معينة. وما من شك في أن الأسلوب يسمو بقيمة النثر، ولكن يجب أن يمر به غير ملحوظ".(42). كل ما يريده سارتر هنا، ألاّ نصبح[أسلوبيين].

إذ لا قيمة للشكل من حيث هو شكل، إذ أن الأسلوب وسيلة لا غاية. فلا قيمة لجمال ليس له مضمون اجتماعي ملتزم. فموسيقى العبارات وحسنها، لا قيمة لهما إلا في علاقتهما بما يعبران عنه. ولا فصل في ذلك بين الشكل والمضمون. ومتى لم

يتوافر كلاهما في العمل الأدبي، فهو شيء في أية حال من أحواله. ذلك أن"المتعة الفنية في النثر لا تكون خالصة، إلا إذا جاءت عن غير تعاهد وتعمد ظاهر".(43)

إن الفن الخالص المحض، والفن الفارغ شيء واحد. وأن الدعوة إلى الفن الخالص(الجمالية) لم تكن سوى مناورة دفاعية/ حيلة بارعة من بورجوازية القرن الماضي، التي كان يفضل كتابها أن يفضحوا/ يتهموا بضيق الأفق والتقليد لا يفهمون في الأدب شيئاً، بدلاً من أن يفضحوا كمستغلين، على أن يسلكوا طريق الكشف والتجديد.(44) وعليه فإن أحد الدوافع الرئيسية للخلق الفني عند سارتر، هي الحاجة إلى أن نحس بأنفسنا أساسيين إلى العالم. فإذا"سجلت في لوحة مرسومة أو مقالة ملامح وجه أو منظر اكتشفته من مناظر البحر أو الحقول، فأحكمت الصلة بين أجزائه، وأدخلت فيه من النظام ما كان يعوزه، وفرضت وحدة الفكر على مختلف أجزائه، فعندي-في هذه الحالة- وعي بأنني أنتجت هذا المنظر بأجزائه، أي أنني أحس بأني ضروري بالنسبة إلى ما خلقت."(45) لكن الكاتب لا يكتب لذاته. إن مهمته ليست مجرد أن يضع على الورق مشاعره وانفعالاته. ذلك لأن عملية الكتابة، تتطلب بالضرورة عملية القراءة. فهي بالأساس، عملية تعاقد كريم حر بين المؤلف والقارئ. وهذا الجهد المزدوج الذي يقوم به الكاتب والقارئ

معاً، هو الذي يخرج إلى الوجود ذلك الأثر/ الموضوع الحسي والتخيلي الذي نعرفه باسم[العمل الفني]. ذلك أن الكاتب يهدف فيما يهدف إلى: "منح قرائه نوعاً من الشعور يطلق عليه عادة اسم(اللذة الفنية). وأفضل تسميته(الطرب الفني). وهذا الشعور حين يظهر، يدل على أن العمل الفني قد اكتمل."(46) ومعنى ذلك أنه لا وجود للفن إلا بواسطة(الآخرين)، ومن أجلهم.(47) ذلك أن عملية القراءة، اعتراف بحرية الكاتب عن ثقة به وحاجة إليه. ومن جهة أخرى تنطوي المتعة الفنية- كما يحس بها القارئ بوصفها قيمة من القيم- على مطلب عام بالنسبة إلى الآخرين: وهو أن كل إنسان بوصفه حراً كل الحرية، يشعر بنفس المتعة حين يقرأ نفس الكتاب.(48)

إن الكاتب لا يستطيع أن يكتب إذن، دون جمهور وهذا الجمهور، هو(جمهور معين) صنعته/ شكلته الظروف التاريخية. فهو جمهور محدد الموقع في الزمان والمكان. ذلك أن هوية الفعل الأدبي، محددة تاريخياً. في هذا فقط، يتميز فعل القراءة بتاريخانيتها.(49) وينتهي سارتر إلى هذا التشبيه الشهير: الظاهر أن أفضل طعم للموز يكون للتو إثر جمع ثماره. وهذا شأن ما ينتجه الفكر، يجب أن يستهلك في موضع إنتاجه.(50) ومن ثمة، فإن المعنى الأفضل، هو ذلك الناتج عن فعل القراءة.

■* إن النقد الوجودي لا يحاول أن يشرح بل أن يكشف

والكاتب لا يستطيع أن يكتب دون أسطورة(معينة) عن الأدب، تتعلق إلى حد كبير باحتياجات هذا الجمهور ومتطلباته. وباختصار، أن المؤلف ذو موقف خاص، شأنه في ذلك شأن جميع الناس. ولكن كتاباته ككل مشروع إنساني، تحتوي على ذلك الموقف وتحدده وتتجاوزه في وقت معاً. بل إنها تشرحه وتدعمه. وأنه لطابع أساسي وضروري للحرية الجوهرية، أن تكون في موقف خاص.(51) ينتج عن ذلك كله، أن عالم الكاتب لا ينكشف بكل عمقه، إلا عندما يفحصه القارئ ويعجب به أو يسخط عليه. إذ مجرد الجهد الذي يبذله الكاتب في كتابته، اعتراف منه بحرية قرائه.

وشروع القارئ في تصفح الكتاب، اعتراف منه كذلك بحرية كاتبه. فالعمل الفني من أية جهة نظرت إليه- شهادة بالثقة في حرية الناس.(52) وطالما أن كلاً من الكاتب والقارئ، لا يعترف بهذه الحرية، إلا ليتيح لها الطريق إلى الظهور. وعندئذ يقول سارتر، بوسعنا أن نقول أن العمل الفني يتحدد بأنه؛ "تقديم خيالي للعالم في حدود ما يستلزم من الحرية الإنسانية".(53) فالقراءة- الكتابة عند سارتر إذن، تعاقد حر كريم بين الكاتب والقارئ، أساسه المواجهة الحرة بين حريتهما. وبالتالي ليس أمام الكاتب، إذن بوصفه حراً يتوجه إلى بشر أحرار، إلا موضوع واحد: هو الحرية.(54).

وعليه فإن المجتمع الذي يمكن للأدب أن يحقق فيه ماهيته الكاملة، هو المجتمع اللاطبقي. وبعبارة أوجز: لا يمكن أن تتم للأدب الفعال طبيعته الكاملة، إلا في مجتمع خال من الطبقات. ففي هذا المجتمع وحده، يستطيع الكاتب أن يدرك أنه لا يوجد فرق ما بين موضوعه وجمهوره. لأن موضوع الأدب كان دائماً هو الإنسان في العالم.(55) ذلك أن الناس جميعاً لو أصبحوا قراء، أو إذا أصبح الجمهور القارئ، هو المجتمع ككل، فإن الكاتب يستطيع أن يكتب عن حياة الإنسان بصفة عامة، ولا يكون هناك تناقض بين موضوعه وجمهوره. ذلك لأنه لا يكفي أن تمنح الكاتب حرية قول كل شيء، بل يجب أن يكتب لجمهور يملك حرية تبديل كل شيء.

فالكتابة إذن، كشف للعالم، ثم اقتراحه واجباً يقوم به القارئ.(56) ولكن بما أن العالم-من ناحية أخرى- لا يبين عن أسراره إلا بالعمل، وبما أن المرء لا يستطيع الشعور بنفسه فيه إلا إذا تجاوز الواقع

بغية تغييره. ذلك أن العالم في الأدب، يعوزه العمق إذا لم يتم كشفه في حركة ترمي إلى جعله متعالياً.(57) ولكي يبدو هذا العالم أغزر وجوداً، يجب أن يكون كشف الكاتب له في إنتاجه، كشف التزام فني بخياله عن طريق العمل، فيكتشفه القارئ كذلك بواسطته. أو بعبارة أخرى: كلما كان القارئ أكثر توقاً إلى تغيير العالم الذي يقرأ، كان هذا العالم الفني أكثر حيوية.(58) هذا يعني بالإضافة إلى إلغاء الطبقات، والقضاء على كل ديكتاتورية، تجديداً مستمراً للأطر، وقلباً دائماً للنظام كلما شابه التجمد. وباختصار: "يكون الأدب في جوهره، هو الذاتية لمجتمع في ثورة دائمة." (59)

ولعل هذه الفكرة الأخيرة، تشير إلى ذلك الارتباط الضمني الذي يقيمه سارتر، بين الحرية والاشتراكية. ففي ظل الاشتراكية وحدها، يمكن للكاتب أن يتخطى الغربة التي هي صفة ملازمة له في المجتمع البورجوازي. ويمكن للأدب أيضاً أن يتجاوز تناقض الكلمة والعمل/ الفعل. وكان طبيعياً أن يربط سارتر بعد ذلك، بين الأدب والديمقراطية. فالديمقراطية هي النظام الوحيد الذي يحتفظ فيه للأدب بمعناه. ذلك أن حرية الكاتب، تقتضي حرية القراءة. وحرية الكاتب، لا تنفصل عن حرية المواطن. فهو في كل أحواله، الرجل الحر، يتوجه إلى الأحرار من الناس.

■الديمقراطية هي النظام الوحيد الذي يحتفظ فيه الأدب بمعناه .

وليس له سوى موضوع واحد هو الحرية.(60) فالكاتب إذن، لا يكتب للعبيد. والأدب مرتبط بالنظام الوحيد الذي يحتفظ فيه بمعناه، وهو الديمقراطية. فما يتهدد أحدهما، يتهدد الآخر كذلك، فالكتابة إذن: "طريق من طرق إرادة الحرية، فمتى شرعت فيها-إن طوعاً أو كرهاً- فأنت ملتزم."(61)

ولا شك أن عبارة[الأدب الملتزم]، التي قد لا تعني عند التحليل النظري المجرد، سوى الأدب الملتزم بأية نظرة أخلاقية، تجاه الحياة مهما كانت طبيعة تلك النظرة، وقد اكتسبت تجديداً أعمق في استحداث سارتر لها، بحيث أصبحت لها دلالة خاصة تعرف بها، وتشير إليها. وهي الأدب الملتزم بالاشتراكية. لأن هناك توافقاً-لا بين الحرية النظرية في التفكير والديمقراطية السياسية فحسب- بل كذلك بين الضرورة المادية في اختيار الإنسان موضوعاً دائماً للتفكير، وبين الديمقراطية والاشتراكية.(62) وهنا موضع اللقاء بين الالتزام بمعناه الوجودي عند سارتر، ومعناها الماركسي. على الرغم من اختلاف المنطلق الذي يستند إليه كل منهما. فلقد رفض سارتر من البداية ما أسماه بـ[الحتمية الماركسية]،(63) وأصر على التمسك بمفهومه الخاص عن الحرية الذاتية. ولكنه دار دورته، وانتهى إلى نفس نتيجتها، لأنه اصطدم-بالضرورة- بنفس العقبات التي واجهتها البورجوازية، والاغتراب واستغلال الإنسان للإنسان. وربما كان الخطأ، في أنه رأى في البداية من الماركسية، وجهاً واحداً، هو الحتمية. ولم ير الوجه الآخر لها، وهو الحرية.

بعـــديـــك...

تلك هي العناصر الأساسية التي تشكل الأسس العامة لفلسفة الأدب عند سارتر. ولعلها تكفي للدلالة على أن كتاباته الأساسية، لم تتضمن منهجاً نقدياً محدداً، بقدر ما تضمنت نظرية خاصة في طبيعة الأدب ووظيفته.

من هنا كانت مقالاته الأدبية ذاتية للغاية، وأنه عندما كان يتحدث مثلاً عن(بودلير)، لم يكن يهدف في الواقع إلى تحليل القيمة الشعرية لديوان"أزهار الشر".(64)

بل كان يستهدف أساساً، تطبيق منهجه في التحليل النفسي الوجودي،(65) وأفكاره عن الحرية والاختيار على حياة(بودلير)، التي كانت تشبه في بعض قسماتها الأولى، حياته هو أيضاً.(66) ونفس الأمر ينطبق على دراسته التي وضعها عن(جان جينيه).(67) فهي محاولة لإثبات مفاهيمه الفلسفية والسيكولوجية الخاصة، أكثر منها دراسة لأدب(جينيه) وفنه. بل ربما أمكن أن نتقدم أكثر من ذلك فنقول: إلى أي مدى يمكن اعتبار نظريته في الالتزام-وهي النظرية التي أصبح اسمه علماً عليها- نظرية في الأدب وحده؟ أليست نظرية الالتزام نتيجة مترتبة عن نظريته في الحرية؟ وبمعنى آخر، أليس الأديب ملتزماً بالضرورة بوصفه إنساناً أولاً وقبل كل شيء؟

إذن فنظرية الأدب السارترية، نظرية خاصة في الأدب، نظرية تقوم على نفس المفاهيم الفكرية التي تتشكل منها فلسفته: الحرية والاختيار والمسؤولية والالتزام، والعمل والعلاقة بين(الأنا) و(الآخرين)، والقيمة الخلقية التي تخلعها الذات الفردية على الفعل الحر. وهي كلها مفاهيم وردت في مؤلفاته الفلسفية الخاصة(الوجود والعدم). وتجسدت في أعماله الأدبية كذلك،(دروب الحرية) و(الغثيان). ومعنى ذلك، أن المناقشة الحقيقية لهذه العناصر/ المفاهيم: هي في صميمها، مناقشة للعناصر الأساسية في فلسفته نفسها. وليست مناقشة لقواعد معينة، يستند عليها منهج نقدي محدد. أي أن تصوره الخاص للأدب والفن، يستمد وجوده أصلاً، من

تصوراته الفلسفية، فإذا ما تصدعت، أو انهارت التصورات الفلسفية، تصدعت وانهارت كذلك التصورات الخاصة بالأدب والفن.

أضف إلى ذلك، أنّ سارتر، على أساس نظرية غير مقنعة، قد نفى صفة الشمول عن منهجه، فهو قد نظر إلى أشكال الفن بمنظارين مختلفين، فقد أخرج كل الأعمال الفنية من دائرة(الالتزام)، فيما عدا فن النثر. وهو عندما يتحدث عن الأدب، فهو لا يقصد به سوى فن النثر. وعلى الرغم من أنه قدّم لذلك في كتابه(ما الأدب؟)، بحديث عن طبيعة النثر، وطبيعة الشعر(68)، فإنّ نظريته هذه، تظل إحدى المآخذ الأساسية على فلسفته الأدبية تلك، وعلى مفهومه المحدد عن الالتزام على وجه أخصّ. والنتيجة التي ترتبت بالضرورة عن هذا القول، أن الميدان الحقيقي، والأوحد لمنهجه الالتزامي، هو ميدان النثر، لا غير. سارتر إذن، صاحب نظرية محددة في الأدب، وإن لم يكن صاحب منهج في النقد الأدبي.

❑

❑ الإحـــــالات

1- يعتبر[غابريل مارسيل G. MARCEL، أول من استخدم كلمة(وجودية)، التي غدت بسرعة، راية مذهب القرن بزي أدبي وبأسلوب حياة. ينظر:

- إدوارد موريس: "الفكر الفرنسي المعاصر". تر: د. عادل العوا.
منشورات عويدات. ط 1 نيسان أفريل. 1978. ص.39

2- ينظر: سارتر: "الوجودية مذهب إنساني". تر. د. كمال الحاج. منشورات مكتبة الحياة، بيروت. لبنان. 1983. ص: 36- 116

3- ينظر: سعد عبد العزيز جبار: "مشكلة الحرية في الفلسفة"الوجودية". مكتبة الأنجلو مصرية. 1970. ص: 36

4- سارتر: م. ن: ص: 72

5- د. محمد زكي العشماوي"الأدب وقيم الحياة المعاصرة". ط2. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1974. ص60

6- ينظر: بيير دوكاسيه. "الفلسفات الكبرى." تر: جورج يونس، منشورات عويدات. بيروت باريس ط 2- تشرين الأول- أكتوبر. 1977- ص.197

7- ر. م. ألبيريس: "الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين". تر: جورج طرابيشي. منشورات عويدات. بيروت- باريس. 1980. ص: .38

8- "الوجودية وحكمة الشعوب." تر: جورج طربيشي. دار الأدب 1962 ص80- .81

9- رمضان لاوند: "وجودية وجوديين". منشورات دار مكتبة الحياة. بيروت ص.37

10- "الوجودية وحكمة الشعوب". ص: .84

11- ينظر: إبراهيم زكريا: (الآداب): ع3 س11. ص: .33

12- ينظر: كولون ويلسن: "ما بعد اللامنتمي." تر: يوسف شرور- عمر يمقّا.
منشورات دار الآداب. بيروت ط5. نيسان أبريل 1981 ص: 229- .225

13- سهيل إدريس: (الآداب): ع7. س15. ص.41

14- يمكن أن نعتبر الفيلسوف الإيطالي[كروتشه] أوضح مثال لهذه العلاقة بين النقد وعلم الجمال. فالنظريات النقدية لهذا الفيلسوف الذي أثر تأثيراً كبيراً في النقد المعاصر، مستندة إلى مفهومات جمالية متكاملة ينظر:

- بند يتوكروتشه: "علم الجمال". تر: نزيه الحكيم. م: بديع الكسم. دمشق .1963

15- تجدر الإشارة هنا، إلى أننا نركز بشكل واسع على كتابه المهم[ما الأدب؟ quest - ce que la litterature] الذي نعتبره أهم إنجاز يجسد بصورة واضحة مقولات نظرية الأدب الوجودية.

16- ينظر: سارتر: "الوجودية مذهب إنساني" ص82- .83

17- سارتر: (ماالأدب؟) تر: د- محمد غنيمي هلال. دار العودة بيروت 1984. ص:.132

18- سارتر: م. ن: ص .36

19- سارتر: م. ن: ص .175

20- سارتر: م. ن: ص.68

21- سارتر: م. ن: ص.44

22- سارتر: م. ن: ص.45

23- سارتر: م. ن: ص.20
24- سارتر: م. ن: ص.49
25- سارتر: م. ن: ص.175
26- ينظر: تزفيتان تودورو: "نقد النقد". تر: د. سامي سويدان. دار الشؤون الثقافية العامة- وزارة الثقافة والإعلام بغداد ط2. 1986 ص.59
27- يراجع كتابه(ما الأدب؟) quest ce que la literature?
28- تودوروف: م. ن ص.59
29- سارتر: "القديس جينيه" Saint Genet ص: 517. عن تودورف: ص.57
30- سارتر: م. ن: ص.542
31- تودوروف: م. ن: ص.58
32- ينظر: سارتر"الوجودية مذهب إنساني." ص.73
33- سارتر:(ما الأدب؟): ص.99
34- سارتر: م. ن: ص.82
35- سارتر: م. ن: ص.85
36- سارتر: م. ن: ص1 وما بعدها.
37- سارتر: م. ن: ص.16
38- سارتر: م. ن: ص15- .16
39- سارتر: م. ن: ص.8
40- د. محمد غنيمي هلال"الأدب المقارن". دار العودة بيروت ط9 1981 ص.397
41- سارتر: م. ن: ص22- .23
42- سارتر: م. ن: ص.21
43- سارتر: م. ن: ص.21
44- سارتر: م. ن: ص.23
45- سارتر: م. ن: ص45-.46
46- سارتر: م. ن: ص.68
47- سارتر: م. ن: ص.50
48- سارتر: م. ن: ص.70
49- سارتر: م. ن: ص.85
50- سارتر: م. ن: ص.91
51- سارتر: م. ن: ص.174
52- سارتر: م. ن: ص.73
53- سارتر: م. ن: ص.73
54- سارتر: م. ن: ص.74
55- سارتر: م. ن: ص.181
56- سارتر: م. ن: ص.71
57- سارتر: م. ن: ص.71
58- سارتر: م. ن: ص.71
59- سارتر: م. ن: ص.183
60- سارتر: م. ن: ص.74
61- سارتر: م. ن: ص.76
62- سارتر: م. ن: ص171-.172
63- سارتر: "الوجودية مذهب إنساني" ص112- .113
64- ينظر: موريس كرانستون: "سارتر بين الفلسفة والأدب". ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد. منشورات دار مكتبة الحياة. بيروت 1983 ص129- .133
65- يختلف التحليل النفسي الوجودي اختلافاً بيناً عن التحليل النفسي الفرويدي. وهو يرفض رفضاً قاطعاً، فكرة(اللاشعور) التي يقوم عليها التحليل النفسي الفرويدي. وهو يرفض كذلك فكرة الحتمية السيكولوجية، كما

رفض كل أشكال الحتمية من قبل. وإذا كان التحليل الفرويدي، هو في جوهره منهج لعلاج الاضطرابات النفسية العصبية، فالتحليل الوجودي(السارتي)، ليس إلا شرحاً وتبريراً لحالات عصابية، ولكن في ظل فكرته الخاصة عن الحرية والاختيار الواعي. فالأعمال الأدبية التي قدمها مثلاً "بودلير" و"جينية"، لم تقصد لذاتها في الدراسات التي قدمها سارتر عنها، وأن "بودلير" و"جينية" كانا هما الهدف النهائي الذي يسعى سارتر من ورائه. للاطلاع. ينظر.

- موريس كرانستون: "سارتر بين الفلسفة والأدب". ص: 75- 88.

وينظر كذلك: "مجلة الفكر المعاصر." النزعة الوجودية في الطب العقلي." دار وليم الخولي، عدد 77، يوليو 1971. ص.2

66- للاطلاع عن حياة سارتر، ينظر: موريس كرانستون: م- س: 133- 139.

68- ينظر سارتر:(ما الأدب؟) الفصل الأول: ما معنى الكتابة؟

❑❑❑

((التاريخ في خدمة الفن))*

مدارات الشرق نموذجاً

المويفن مصطفى

■* رواية مدارات الشرق تنفتح على مرحلة تاريخية بالغة الخطورة في سورية الطبيعية منذ العشرينات.

تقوم رواية"مدارات الشرق" على تاريخ منطقة سورية الطبيعية، ابتداء من 1919، حي تنفتح على مرحلة تاريخية بالغة الخطورة والحساسية. وتعيدنا الرواية إلى بداية سقوط الإمبراطورية العثمانية، إلى تكون الدول وتشكل القوى في المشرق العربي. ولقد تشكلت الرواية في بنائها الروائي باتصالها الوثيق بالتاريخ، إذ نهلت من واقعه وأحداثه. ذلك أن الفترة التاريخية التي ارتكزت عليها، هي: من الفترات الكبرى في تاريخ المجتمع العربي، وتاريخ منطقة الشرق الأوسط، وسورية تحديداً، كفضاء اعتملت فيه الرواية في أعقاب الحرب العالمية الأولى؟*

فالمدارات اعتمدت جملة من المعطيات التاريخية، العديدة، والتي عالجها الروائي نبيل سليمان معالجة فنية ارتقى بها إلى مرتبة النموذج الذي يمكن أن يكتب أي روائي-حاول ركوب هذا النوع من الرواية- على منواله. الشيء الذي أكسب هذه الرواية خاصية"تاريخية" مميزة، لأنها رجعت إلى التاريخ من حيث كونه ذاكرة الأمة. وانطلاقاً من عدم اعتبار التاريخ شيئاً مقدساً، غير قابل للمس والمناقشة أو غير قابل-بلغة عبد الرحمن منيف- لقراءات وتفسيرات مختلفة، كما أنه ليس إجابة عن الأسئلة الراهنة. إنه مجرد ذاكرة(1). لقد حاول"نبيل سليمان" عن طريق تعاضد التقطيع والمنطاج والفلاش باك، وصْلَ التخييل بالتاريخ، أي لترقية مادة غير أدبية، تاريخية، إلى المستوى الأدبي. وتُكَوِّن هذه المادة معالم تاريخية تخص تاريخ سورية في فترة معينة. إن انتقال المادة التاريخية من واقعيتها المباشرة إلى النص الروائي، لا يعني تطابق الحدث التاريخي الذي أدمجه المؤرخ بالحدث الروائي. لأن كل مماثلة من هذا النوع هي ضرب من الوهم والعماء النقدي، يخلط بين ممارستين مختلفتين، معرفياً وممارسةً. ويتجلى هذا الوهم في لَبس مفهوم التاريخ:

1- التاريخ كوجود موضوعي، يتحول ويتحدد بتحديد علاقات الناس وصراعاتهم، هو خبر عن حدث. يعرفه"ابن خلدون" بقوله: "ذكر الأخبار الخاصة بعصر أو جيل"(2). ويعرفه عبد الرحمان الجبرتي بقوله: "اعلم أن التاريخ علم يُبحث فيه عن معرفة أحوال الطوائف وبلدانهم ورسومهم وعاداتهم وصنائعهم وأنسابهم ووفياتهم، وموضوعه أحوال الأشخاص الماضية من الأنبياء والأولياء والعلماء والحكماء والشعراء والملوك والسلاطين وغيرهم، والغرض من والوقوف على الأحوال الماضية من حيث هي وكيف كانت، وفائدته العبرة بتلك الأحوال والتنصح بها وحصول ملكة التجارب بالوقوف على تقلبات الزمن ليحترز العقل عن مثل أحوال الهالكين من الأمم المذكورة السالفين، ويستجلب خيار أفعالهم ويجتنب سوء أقوالهم ويزهد في الفاني ويجتهد في طلب الباقي"(3).

2- التأريخ كمجال معرفي يتعاطى مع التاريخ بمعناه الأول، وينقله إلى مستوى اللغة: "التاريخ مقدمة ضرورية لفهم ودراسة كل حالة، وكل بنية اجتماعية"(4).

***

■* التاريخ كوجود موضوعي يتحول ويتحدد بتحديد علاقات الناس وصراعاتهم،

إذا كان الحدث التاريخي يحمل هَمّ الموضوعية العلمية، ويستثمر بدافع منها الأرشيفات والوثائق والتسجيلات والمذكرات... ويشيد صورة للتأريخ تربط المسببات بالأسباب، وتكشف التتابع الزمني للأحداث والإواليات المحتكمة في صيرورتها. فإن الحدث الروائي ينحو نحو استثمار التاريخي ضمن التخييلي. ومن المعروف أن تضمين الوثائق التاريخية داخل لحمة النص الروائي، هو إمكانية فقط من ضمن مجموع إمكانات عديدة ممكنة ومتاحة للروائي الذي يتجشم عبء التاريخ. فـ"مدارات الشرق" استثمرت هذه الإمكانية دون الإخلال بأدبية الأدب وفنيته. وإذا كانت"مدارات الشرق" قد ارتضت الوثيقة بوصفها منفذاً لإدراج التاريخي في

الروائي، بل وجندتها لخدمة تماسكها، فإنها لم تحسم كل مشكلات العلائق بين الوثيقة التاريخية والحقيقة؛ ذلك أن حقيقة الإبداع، تعود بالدرجة الأولى إلى الروائي وقدرته في العطاء، وتحكمه في ميكانيزمات آليات اشتغال النصوص وتفاعلها. وهذه الإمكانية ليست متيسرة لأي كان؛ إذ من خلال هذه الآليات، يمكننا أن نتذوق النصوص ونميز بين الأعمال الجيدة المسبوكة بحكمة عن سواها. ومن خلال التاريخي تحاول"مدارات الشرق" أخذ صورة أنموذجية/ نمطية للواقع السوري في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى، حيث تستكشف تاريخه الكلي ببنياته التحتية المعطوبة والمولِّدة لأزماته السياسية والاقتصادية والاجتماعية؛ فتعمد إلى اقتراض المادة التاريخية، لترسم ما لم يستطع التاريخ قوله. إنها تصوير لتدهور عالم بأكمله استُنْفِذَتْ خيراته؛ ورسمٌ لتناقضات البنية الاجتماعية، تناقضات الشعب وطلائعه الثورية. هذا التناقض الذي أدى في بعض الأحيان إلى انكسار المقاومة والنضال الشعبيين وانتصار الأجنبي المحتل، وأذياله.

فالمدارات هي مدارات الانهيار والدنس والصراع والتلوث في زمن الفوضى والتكالب. لذلك جاءت الرواية طافحة بالمعرفة وبنمط من الوعي التاريخي ذي طبيعة انتقادية لا تكتفي بتمثيل الوضع بل تحاول، وعبر التاريخ، رصده، لتقدم معرفة عن المجتمع وتصوغ أحكاماً بصدده، عن طريق التجريب الشكلي إلى أقصى الحدود. بحثاً عن نثر يحاول الابتعاد عن الوثائقية والتقريرية، وبحثاً عن سرد ذي مستويات متعددة. "لقد حاولتْ مدارات الشرق أن ترى الخرائط التي رسمتها أوربا لبلاد الشام خاصة، وللشرق عامة. حاولتْ أن ترى كيف يُقطِّع الجسد -فالجغرافية جسد بامتياز- تقطيعاً، فتقوم دول، وتنهار دول، وتغدو كيليكيا وإسكندرون وديار بكر ... إلخ من تركية، ويغدو لبنان جمهورية، ويغدو الأردن إمارة، ويعلن بلفور وعده الشهير، وفي داخل ما تبقى من بلاد الشام، داخل سورية، يتابع السكين الاستعماري التقطيع ورسم الخرائط فتقوم لحلب دولة، لدمشق دولة، للدروز دولة، للعلويين دولة، وتمحى الدول، وتشطب الحدود، وتبرز في الأرض الواحدة بذور معمرة للشقاق، وكل ذلك تحت يافطة التحضير والحضارة والتمدن"(5).

"فمدارات الشرق لا تُعنى بالنص التاريخي إلا من حيث إنتاجُها الروائي له، فالروائي يفكر بالتاريخ وانطلاقاً منه"(6).

ويقول"نبيل سليمان" : "انصرفتُ أقرأ في كل ما يتصل بسورية(أو الشام: بلاد الشام) عقداً فعقداً إلى الوراء، حتى مطلع القرن. ومما يتصل بالشام كانت الدروب تنفتح كل يوم، في القراءة وفي التأمل، على رحاب أقرب فأبعد: العراق، مصر والجزيرة العربية خاصة، بلاد العرب جميعاً، تركيا، الشرق، فرنسا وبريطانيا خاصة، ثم الغرب بجملته، الدين، القومية، الشيوعية، الفاشية والنازية والصهيونية، الحضارة والاستعمار، البداوة والفلاحة، السياسة، الفنون، وبخاصة الرقص والرسم، الصحافة، المعارك الفكرية والثقافية، المساواة والوفاء والشرف في رأس قيم إنسانية خالدة وعديدة.

ربما كانت مخطوطة كتاب الفلاحين لعبد الله حنا بأجزائه الخمسة، واحدة من القراءات الفاصلة. وقد أخذتُ على طريقة الرواية -حتى لا أقول على طريقتي- من هذا الكتاب كثيراً. ومعه وبعده غرقت في السير والمذكرات والدراسات، غرقت في الكتب والمجلات والصحف مما أعانني على توفيره عدد من الأصدقاء، كما أعانوني بإصغائهم لي وأنا أسألهم أو أحكي لهم أو أفكر أمامهم بما يدور في دخيلتي وبما شرعت أكتب. وقد تكرم بعضهم بقراءة مخطوطة الجزء الأول(الأشرعة) مثل عبد الرحمان منيف وسميعة بركات(الجزء الثاني بنات نعش أيضاً) ونهاد سيريس(المسودة الأولى لبعض الجزء الأول) وبو علي ياسين(خاصة مخطوطة الجزء الثالث)، وأفادتني الملاحظات التي قدموها في كثير من المواضع. مع تلك القراءة التي كوّنتْ لي مابتُّ أسميه باعتزاز وبخوف أيضاً: مكتبة الرواية. غرقتُ في قراءة ثانية ربما كانت أصعب وأمتع وأنفع لعمل روائي، وأعني القراءة في الذاكرة الشفوية لشيوخ وعجائز كثيرين وكثيرات. فضلاً عن قراءة نصوص جمة من الرواية والشعر خاصة. ومما يتصل بما طلعت به السنوات الخمس أو الست التاليات من البروسترويكا إلى الحرب العالمية الثالثة، حرب الخليج، وبقية المسلسل الأمريكي الصهيوني للعالم الجديد."(7). من خلال هذا النص نتتبع خطوات"نبيل سليمان"، إن لم نقل، معاناته مع تشكل هذا النص، سواء في البحث عن المراجع والمصادر والإنصات أو القراءة الدائبة والمتكررة لِكَمٍّ هائل من المخطوطات. فـ"نبيل سليمان" يكشف لنا أوراقه ليضعنا معه في خندق واحد. ونحن نقرأ كلامه هذا نحس بالفعل بالمجهود المبذول دون النظر إلى الرواية وحجمها. "لقد أعادت هذه الرواية تكويني"(8). "فالمعرفة الروائية في هذه الرواية ليست واحدة ولا أحادية أيضاً. هي على الأقل عشرات منهم ومنهن. وهي أيضاً الكتلة أو الجماعة من النكرات التي لا شأن لها في واجهة المرجع الروائي، ولا في التاريخ الرسمي، لكنها في الرواية اشتغلت في الواجهة كما على الهامش. وفي أية حال لم تعد النكرة المهمشة.

إن النكرة الاجتماعية المهمشة هي المعرفة الروائية في(مدارات الشرق)"(9).

■* إذا كان الحدث التاريخي يحمل همّ الموضوعية العلمية فإنّ الحدث الروائي ينحو نحو استثمار التاريخي ضمن التخييلي.

***

تبدأ"مدارات الشرق" بعد هدوء آخر عاصفة اجتاحت الجيوش العثمانية في نهاية الحرب العالمية الأولى. وهذا المدخل كان نقطة أساسية باشر المؤلف من خلالها تاريخ المنطقة شمالاً وجنوباً، شرقاً وغرباً، من ركام هائل من الوثائق أو من إيهامنا بتواجد وثيقة ما، ليُشَرِّعَ الأشرعة في بحر كبير يبدأ من 1919. لقد استند المؤلف إلى"التاريخ المعروف والوثائق الرسمية، لهذه البقعة من الأرض باختيار ما يناسب التاريخ الروائي والمادة الروائية. فلم يأخذ ذلك الكم المترهل وغير المفيد، من الكتب والمصنفات والمراجع، إنما انتقى ما يضيء اللحظات التاريخية لفعل الشخصيات، في مرحلة تمّ اختيارها أيضاً، لكونها تُمثل بداية مشروع"(10). وفي سبيل تاريخية المدارات، وظف المؤلف التاريخي لخدمة الروائي، وأتاح للشخصيات حرية التحرك والفعل التاريخيين، مع ما ينسجم والحدث التاريخي الإطار؛ حتى لا يبدو التاريخي والروائي شيئاً واحداً. فقد تمت عملية المزاوجة والمزج، هذه، لإيجاد زمن روائي بـ"مدارات الشرق"، لعب فيه المتخيل والمفترض والواقعي مع الحدث التاريخي دوراً لتشكل النص وإخراجه. ومن هنا وُفِّقتِ الرواية، وإن كان هذا الحكم سابقاً لأوانه، في المزج بين التاريخي/ الواقعي والروائي/ التخييلي. فتحكُمُ الروائي في التاريخ مكّنه من السيطرة على وقائع الرواية بحيث ترى النص يحتوي التاريخ والتخييل جنباً إلى جنب، في انسجام تام، لخدمة البناء والتشكل العام للنص، إذ التاريخي يسير نحو الروائي والروائي يسير نحو التاريخي. ومن هنا نتساءل: هل نحن أمام رواية تاريخية؟ فيأتينا الجواب من عند"محسن يوسف"، إذ يقول: "الانطباع الأول الذي يخرج به قارئ(المدارات) ودارسها معاً، هو: إنها لا تهتم بالتاريخ كتاريخ رسمي أو حوادث مسندة، ولا تحتفل بشخصياته المشهورة والمعروفة. أي إنها لا تتزيّا بأزياء التاريخ، أو تتوسل إليه عبر أصنامه وأعرافه ومقدساته. إنها تنهل من التاريخ الشعبي الذي لم تدونه كتب التاريخ"(11). لقد شكلت الرواية واقعها من إدانته؛ إدانة الواقع الذي صوره الخطاب والتاريخ الرسميين، فعبرت الرواية عن واقع تاريخ سورية عقب الحرب العالمية الأولى. ومن ثُم كان توجه الرواية نحو التاريخية لفحص التاريخ الرسمي والتشكيك في صحته. فالرواية، وعبر فنيتها، حاولت العمل على خلخلة التاريخ الرسمي وموضعته موضع الشك.

فتحدثت عن وعد بلفور –مذكرة سايكس وبيكو– الثورة العربية الكبرى– انقلابات الخمسينات.. إلى غيرها من الأحداث التي شهدتها أرض سورية.

■* المدارات هي مدارات الانهيار والدنس والصراع والتلوث في زمن الفوضى والتصالب.

فالنص حافل بالأسئلة المشوّشة، ومن ورائها روائي مشاكسٌ، في محاولة لإزالة النِّقاب عن خفايا التاريخ المجهول. فأسئلةُ الروايةِ غير مُعلِنةٍ عن نفسها، ولكننا نُحسها، كما إن الإجابة عنها غير مقصودة لذاتها. وهذا المزجُ المتوارى ناتجٌ عن تفاعلات عديدة مع الواقع ومع المتخيل: ((فنبيل سليمان دل على بلفور، لكنه لم يعر الوثيقة أي اهتمام. رغم أن الوعد الذي تضمنته يأتي في مقدمة الفترة التي يقبض عليها، فقد صدر الوعد. كما هو معروف. في الثاني من شهر نوفمبر – تشرين الثاني عام 1917. أي قبل عام تقريباً من تدفق الجنود العرب من الجنوب إلى الشمال"(12). وعبر هذا التدفق وانطلاقاً منه تتدفق الرواية، محاولة إنشاء بناء جديد ومغاير، يحاول إعادة تدوين تاريخ الواقع الشعبي وما كابده هذا الشعبُ من ويلاتٍ وتجويع وإفقارٍ وإذلالٍ وتجهيلٍ إبّان الحكم العثماني وأذياله، أو مع الاستعمار الجديد. لقد صور الروائي الواقع المنهار اجتماعياً واقتصادياً ونفسياً، حيث يتحكم الإقطاع ورموزه في خيرات البلادِ وأناسيها. كما وظّف المؤلف ثقافته الماركسية لإصلاح الواقع المنهار، ولإعادة تشكيل الواقع رغماً عنه. وذلك في محاولة ترتيب صفوف العمال عبر فكرة التنظيم السياسي والنقابي: إذن كيف تشكلت"مدارات الشرق" وشكلت واقعها الروائي في زخم التاريخ؟.

لقد استلهمتِ الروايةُ تاريخ المنطقة معتمدة على الوثيقة، ومن ثُم كانت إمكانيةُ وقدرةُ النصِّ على إعادة تشكيل الواقع. فاعتمدت وقائع تاريخية معينة؛ واختارت لذلك فترة حاسمة من تاريخ الشعب العربي تمزقت فيها خارطة بلادِ الشام مع قيام وطنٍ لليهود، واغتصاب لواء"إسكندرون" وإنشاء دولة"لبنان." لقد حاول المؤلف الوصول إلى حقيقةٍ مفادُها أن التاريخ الرسمي لا يقول شيئاً. من هنا عدمُ ارتكازِ نصوص"نبيل سليمان" على الوثيقة رغم الأخذ بها. ذلك أن الواقع أرحبُ من تؤسطره وثائقٌ بعينها، وبالتالي محاولة البحث عن مصادر أخرى غير الوثيقة التاريخية. إنها الذّاكرة الرّاويةُ الحافظة والمجروحة، والتي، عبر سردها للتاريخ تحاول أن تؤرخ للذاكرة الشعبية العربية. يقول"نبيل سليمان": "اشتغلت على الشفوي، وجعلت وكْدِي في الكثير من المنسي أو المهمش"(13). ومن هنا الاحتفاء بالموروث العربي، وإعادة الاعتبار للأشكال السردية التقليدية؛ وبالتالي: الافتراق عن التاريخ. فـ"مدارات الشرق" هي بمثابة دعوة واحتفاء واستحضار للنصوص القديمة، للمقابسات والمجالس والمساجلات وليالي السمر العربية: "ليست علاقة الرواية بالموروث توظيفاً مصطنعاً ولا استلهاماً عجائبياً ولا تصوفاً ضبابياً ولا استشهاداً معلوماتياً... إنها مواجهة للتاريخ بالسُّؤال المُدَمّى وبالكلمات المحرمات، وبالذاكرة المتحفزة الغاضبة، لأن تاريخاً متبدأ مبلداً لا تنفع

فيه حُرقة"(14) و"أفق الرواية أيضاً هو كتابة تعيش التاريخ بمفاصله الكبرى: الفكرية والجغرافية والسياسية والاجتماعية والإنسانية البالغة الشخصية. الأفق هو تلك الفئات المهمشة التي لا يُؤرِّخ لها التاريخ. وأفق الرواية هو تخليق الوثيقة والمخيلة والشفوي الذي يكاد يمضي في نهاية القرن انطلاقاً مما كان سورية... أفق مدارات الشرق هو هذا القرن، من مطلعه إلى الحد الذي ارتسم فيه منعطف جديد للعالم كله، لا للشرق وحده أو لمنطقتنا وحدها، منذ أواخر الخمسينات"(15). "ومدارات الشرق" إذن هي نوعٌ من الترحال والهجرات المستمرة على طول جسد الوطن العربي، يوازيه ارتحالٌ وتهجيرٌ على مستوى النص، إذ التنقلُ عبر مستويات سردية مختلفة تتجلى في الذاكرة والسيرة الشعبية والأسطورة والحكاية والكرامة... إنه ترحال أركيولوجي لطبقات الذاكرة وبنياتها المهمشة. و"مدارات الشرق" -في مقام آخر- روايةٌ تتأمل الشرق من زاوية عربية شامية. إذ تهبشُ في الذاكرة وتجوس عبرها لتُخرج ما خلفته الأيام. والرواية، ها هنا، إعادة اعتبار للراوي/ الحكواتي، وللذاكرة الجماعية/ الشعبية العربية. ومن ثم تشبثها بذلك الخيط الخفي الذي يشدّها إلى سيرة"ذات الهمة"، وسيرة"الأمير حمزة البهلوان"..

إن رواية"مدارات الشرق" تتموقع في إطار العلاقة بين التاريخ والواقع والمتخيل. فمن جهة: الرواية حامل Support للتاريخ عبر تناولها لأحداث بعينها، تعيد إنتاجها. بل وإخضاعها للتحليل وإعادة التركيب؛ فتضيء الخافت منها، وتأخذه كمحرض للأحداث الكبرى. ومن جهة ثانية تعمل الرواية على تسخير التاريخ للنهوض- عبر قراءته بالحاضر ومواجهة المستقبل، ما دام المستقبل العربي غامضاً. إن هذا التفاعل بين الرواية والتاريخ والواقع والمتخيل هو حلم الروائي في إعادة صياغة الواقع وإعادة إنتاج التاريخ في شكل"تاريخ فاضل".

■* ربما كانت مخطوطة كتاب الفلاحين لعبد الله حنا بأجزائه الخمسة، واحدة من قراءات المؤلف الفاضلة.

ولقد تشكلت الرواية انطلاقاً من إعادة تشكيل الواقع التاريخي المنسي. فبحثُ الروائي عن التاريخي يتجاوز الوثيقة إلى الذاكرة، وإعادة خلق الحدث من جديد وتمثله، لحظة كتابة النص، مع ما يلائمه من أغراض وشروط الفترة التاريخية التي أنتجته. وهو بذلك يُشكل التاريخي عبر الروائي لإضاءة الواقع التاريخي، وإظهار خفاياه وأسراره لتكوين صورة صادقة عن الواقع المحتضن للحظة ولادة الوثيقة. فتكون الرواية بذلك أكثر صدقاً من التاريخ الرسمي، إذ تقوم الرواية بفضحه وكشف منسيه. فالرواية تزيل جميع الأغطية والأقنعة لتبرز الفترة في صورة حقيقية، من كل جوانبها، انطلاقاً من تصوير شخصيات بسيطة: "عزيز اللباد"، "هولو التكلي"، "ترياق الصوان"، "نجوم الصوان"، "أبو عاطف"، "حاتم أبو راسين"... ومن هنا تكْتُبُ"مدارات الشرق" تاريخها. فعزيز اللباد، مثلاً ذلك الجندي البسيط، وعلى طول خط الرواية، هو رمز للإنسان العربي المقاوم والمدافع عن حق وراءه مطالب. إن الرواية، تعيد(عزيز) مع أولى خطواته في بلاد الشام، للمطالبة بأرضه أو وطنه الذي احتال الإقطاع عليه واغتصبه كاليهود تماماً. ثم تقوده

خطواته إلى"مرجمين" مع جيش السلطة الذي قدم لتدمير القرية الثائرة على سادتها، وتجعله يدافع عن القرية وسكانها، ثم تحمله إلى الساحل ليشارك نضال الفلاحين ضد الاحتلال الفرنسي، وترمي به إلى معمل صابون في"حلب" لتلقي أولى دروسه في العمل النقابي والسياسي... وهكذا، فالرواية جاءت، في إحدى جوانبها، لترصد هذه الشخصية وترعاها وتحتفي بها.

•••

لقد اعتمدت الرواية خطة المحاور لبناء عالمها الروائي على هذا النحو :

1- محاور الشخصيات: إذ جعلت الرواية كل فصل يقوم على شخصية من الشخصيات المركزية: محور عزيز اللباد، محور ياسين الحلو، محور (أبو) عاطف-(إسماعيل معلا)، محور فياض العقدة، محور حاتم(أبو) راسين، محور الباشا شكيم....

2- محاور الأماكن: وهو يغطي الأراضي السورية، بل ويتعداها. محور الزنبقي، محور الحرزة، محور دمشق، محور الجولان، محور حماة...



عبر مجموعتي المحاور يطلع السؤال: كيف شكلت الرواية عالمها انطلاقاً من التاريخ؟ هل استفادت من الوثيقة وأعادت تشكيل واقعها التاريخي لتحقق الإحساس بالركون إلى التاريخ؟

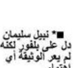
عبر مجموعتي المحاور يطلع الجواب، فنرى-على سبيل المثال- كيف تحتفي الرواية بكل ما يتصل بالثورة السورية، إذ ترصد تحركاتها انطلاقاً من سحنات شخوصها، وانطلاقاً من التاريخ الذي لم يدوّن إلا في الذاكرة الشعبية." كان هولو وعبد الودود قد صادفا في الطريق إلى عرنوس، أمام بيت الرئيس المزين بالأعلام، جمهرة الجنود الذين اختفت أكفهم داخل القفازات البيضاء، وقد هم عبد الودود بالجري خلف موكب الرئيس الذي انطلق نحو السراي، لكن هولو شده إلى الوراء مستنكراً وساخراً، فالأعلام التي زينت أيضاً المرجة والصالحية، والجنرالات الفرنسيون الذين كانوا ينزلون من السيارات قبل قليل، والسراي المفتوحة كما يتهاس

الناس، كل ذلك إنما هو احتفال بالخطبة التي ألقاها رئيس الدولة أمس، فيما الثورة التي اندلعت جنوباً لم تعد شائعات تتصادى في الشام، بل شوارع تقطعها الأسلاك الشائكة في الميدان، وخياماً في الفسح المتربة أمام الجوامع، وبنادق يوزعها الفرنسيون... توقف خلف العسكريين صبي، فنهره عبد الودود، إلا أن الصبي راح يعيِّره بالخسة، ويعيِّر العسكريين بالنهب، قبل أن يطلق ساقيه ويجري خلفه العسكريان، فأسرع عبد الودود إلى إغلاق الدكان، وانزج بين من تجمعوا أمام الجامع، ثم تاه من تاه منهم بين الأزقة، قبل أن يدوي الرصاص، وتندفع أسراب الحمام تغطي السماء، فيطلق ساقيه تلاحقه أصوات الرشاشات، وتحاصره القذائف، حتى قل الناس من حوله، وصحا على أنه صار في باب توما، لا في الشيخ حسن. أمام واحد من الأبواب المغلقة توقف لاهثاً، يدير عينيه فيما يفسح الشارع الضيق من السماء، يتقّى هدير الطائرات التي لا تظهر، يطمئن مع ابتعاد الرصاص والانفجارات". (بنات نعش، ص467).

لقد لجأت الرواية إلى التاريخ لتعطي لسردها ووقائعها الروائية مصداقية تاريخية. ومع ذلك فهي، بتناولها لهذه الأحداث، تعيد النظر في كثير من الأحداث والمسلمات التاريخية، فتعيد صياغتها، وبذلك تُشكّل الرواية قطيعة فنية من التاريخ، وإن انطلقت منه. فتغدو الرواية لصيقة بالذاكرة. ما دامت الذاكرة حاضرة في النص، كمنطلق، حيث هي خِزانة لمادة الرواية المسرودة؛ وخزان أبدي ثابت يحتفظ بكل ما جمعناه من الذاكرة الشعبية في ذاكرة النص. ومن هنا فالمدار "عند أهل الهيئة دائرة حادثة من حركة أية نقطة تُفرضُ على الكرة المتحركة بالحركة الوضعية. فإن الكرة إذا تحركت على نفسها حركة وضعية، أي من غير أن تُخرجها عن مكانها، فمن كل نقطة تُفرض عليها، سوى القطبين، تُرسم دائرة، فتلك الدائرة مدار لتلك النقطة التي حصلت من حركتها. ولذا سميت به. فعلى هذا، المراد بالدائرة محيطها. فمن المدارات ما هو عظيم كالمنطقة. ولذا سمي معدل النهار مداراً يومياً ومداراً أوسط، ومنها ما هو صغير وهو ما سوى المنطقة من الدوائر الموازية لها"(16).

ولقد نجحت الرواية في الغوص في التفاصيل الصغيرة، وفي تصوير التحدي الشعبي ضد كل أشكال الاستغلال، إذ تصدى"نبيل سليمان" بالنقد العنيف إلى كافة نُظُم الدولة والمجتمع وإلى الاقتصاد القائم على استعباد الفلاحين وبؤسهم، والساعي لخراب بيوت الفلاحين، وعلى كل ألوان العنف والرياء اللذين يتغلغلان في الحياة كلها، من أعلاها إلى أدناها.

إن"مدارات الشرق" صورة للتداعي السريع والشاق لتلك الدعائم القديمة في سورية. ومن ثم، فإن"ارتباط الممارسة الروائية بتحولات مجتمع واضح الخصوصية هو الذي يقيم علاقة حميمية بين الرواية والتاريخ، ويجعل المعرفة الأدبية التي تنتجها الكتابة الروائية معرفة موضوعية تلتقي مع المعرفة التاريخية، وفي هذا اللقاء، بين شكلين مختلفين من المعرفة، تتجلى الكتابة الروائية كشكل متميز من البحث التاريخي، يبحث فيه الروائي عن هويته وعن هوية المجتمع الذي ينتمي إليه"(17). فالنص الروائي في عملية بحثه عن الهوية يعقد حواراً– ضمنياً غالباً– بين أزمنة مختلفة، ويكون شكلاً من أشكال كتابة التاريخ يتضمن الخطاب التاريخي ويفيض عنه. ومن هنا يمكن أن نخلص إلى أن"مدارات الشرق" حاولت، فنجحت، في تشييد معماريتها، مستفيدة من التجارب السابقة: "نجيب محفوظ"، "جمال الغيطاني"، "يوسف القعيد"، "عبد الرحمن منيف"، "هاني الراهب"، "مجيد طوبيا" ... ولا ننسى تجربة"نبيل سليمان" نفسه في أعماله السابقة. إذ كانت هذه الأعمال وسواها نواة لـ"مدارات الشرق"، فكل نتاجه الروائي هو جزء من مدارات الذاكرة التاريخية والشعبية العربية الحديثة والقديمة. إن تشكل"مدارات الشرق" قام على التاريخ لبناء ملحمة عصر جديد، مادامت الرواية في عُرف"نبيل سليمان" هي الملحمة الجديدة "إن لكل عصر ملحمته.. من هنا فإن الرواية هي الملحمة الجديدة بقدر ما تُحقق من تخييل، وبقدر ما تتجذر في مرجعها الاجتماعي، بقدر ما تحقق من حكي إنسان هذا العصر.. مع الإلحاح الشديد على أن هذه الملحمة هي ملحمة القاع الاجتماعي، ملحمة هذا البطل الذي لم تأبه به الملحمة المألوفة الموروثة، لكنه ينتزع اليوم مقامه. إنها ملحمة الحياة اليومية للبطل المهمش، المكابد، الذي يصنع التاريخ"(18).



لقد أرادت"مدارات الشرق"، من محاولة احتوائها لعدد هائل من الشخصيات والحكايات والقصص، أن تتصص على ما تزخر به هذه المنطقة من تفاعل حضاري، كما إنها توزعت على مسافة طويلة جداً من الأرض ومن الصفحات، فعبرت عن كل هذا بلغة ممزوجة بكدح الفقراء وبلغتهم البسيطة، مع عدم نسيان اللغة الأصل، اللغة البليغة. لقد ابتدأت الرواية، ومنذ صفحتها الأولى، بنفس ملحمي؛ حيث اختارت أقدم مدينة على وجه الأرض، إنها بالطبع مدينة دمشق. كما انطلقت من أول جريمة قتل، قتل قابيل لأخيه هابيل، إنها جريمة الإنسان ضد الإنسان. وعلى وقع هذه المأساة الأولى، وليست الأخيرة، تسير الرواية. فهذا القتل الأول تعليل لما سيأتي من نزاع وقتل وتقتيل لبني الإنسان. وكل هذا يبعدها عن الرواية ليلج بها في عالم الملاحم؛ وإن كنا متشبثين بلفظة"رواية"، فإننا نقول: رواية ملحمية. و"مدارات الشرق" حاولت الاستفادة من الأسطورة كإحدى مكونات الملحمة، كما اتكأت على الأناشيد والشعر الغنائي، وعلى التراث

بشكل عام؛ فاحتفت بالمثل الشعبي والأغنية الشعبية المعبرة عن هموم الشعب، إضافة إلى التغريبة، كبناء مولد للسرد وفاتح لآفاق الوصف والمعرفة والتفاعل مع شخصيات وأفضية متعددة. ذلك أن تيمة السفر في الرواية العربية هي امتداد للنصوص السردية العربية الكلاسيكية، بل وإقحام لها، ابتداءاً من"ملحمة جلجامش"، إلى"السندباد البحري" و"رحلة ابن بطوطة" و"رحلة ابن جبير" وصولاً إلى"يوليس" لـ"جويس" و"السفينة" لـ"جبرا إبراهيم جبرا" و"الأشجار واغتيال مرزوق" لـ"عبد الرحمان منيف" أو"تجمة أغسطس" لـ"صنع الله إبراهيم" أو لـ"تغريبة بني حنحوت إلى الشمال" لـ"مجيد طوبيا"...

■*يقول الروائي: اشتغلت على الشفوي وجعلت وكدي في الكثير من المنسي أو المهمش.

إن تزامن الأحداث التاريخية، وتقاطعها، انعكس على البناء الروائي لـ"مدارات الشرق" بشكل يصعب معه تحديد التاريخي من الروائي. وذلك راجع إلى بناء المؤلف /الروائي للعلاقات الفنية داخل النص الروائي، محاولاً إيهام القارئ/ المتلقي بالاشتغال على التاريخي/ الوثيقة وحسب. فطريقة البناء الروائي تنبني على نشر التاريخي على طوال الروائي إلى درجة أننا نحسب"نبيل سليمان" أحد المتخصصين في تاريخ الحوليات؛ إذ الإشارة والتفصيل الدقيق للحياة اليومية ولتفاصيل الحادثة التاريخية، حيث يعمد إلى تعميل الحدث التاريخي ويقلصه مستغلاً كل هذا لتسريب الروائي. وبهذه الطريقة عمد الروائي إلى اللعب على الحبلين، دون الوقوع في التسجيلية أو التاريخية أو التقريرية، ودون أن تفقد الحادثة التاريخية مصداقيتها وجديتها، ودون أن يفقد البناء الروائي التخييلي استقلاليته عن الواقع التاريخي، ودون أن تزيح عن النص خصوصيته.

تعكس الرواية عند"نبيل سليمان"، ببنياتها المختلفة، فعل الكتابة، الذي أوجد نص"مدارات الشرق" والمتمثل في الوثائق وتدوين الأحداث التاريخية وتدوين تاريخ الإنسان المنبوذ والمهجر على طول النص. فاشتغال الروائي على مبدأ مولد لفعل الكتابة، يستحضر أيضاً البعد الجمالي، المؤطر للكتابة الروائية، والضامن لنجاحها. إذ بواسطته يمكن الجمع بين الاستقلال الذاتي للشكل الروائي، كشكل فني، وبين تقاطعه مع اللحظات الاجتماعية والتاريخية التي كانت نواة وأس الفعل الروائي، والمتمثلة، أساساً، في الخيبات العربية بدءاً من فشل المشروع الوحدوي السوري المصري لعامي 1958– 1960 إلى هزيمة 1967 إلى.. لذلك يصدق في(مدارات الشرق) هذا القول:

"إن العمل الفني ينظر إليه في سياق العلاقات الاجتماعية القائمة. ويمتلك الفن وظيفة وطاقة سياسيتين.. إن الفن يتمتع بقدر واسع من الاستقلال الذاتي اتجاه العلاقات الاجتماعية المعطاة. وباستقلاله الذاتي، يتعارض الفن مع هذه العلاقات، وفي نفس الوقت يتعالى عليها. وهكذا يحطم الفن الوعي السائد، والتجربة المعتادة. تكمن الطاقة السياسية للفن، فحسب، في بعده الاستطيقي"(19).

❑

❑ هوامـــش:

(1) عبد الرحمان منيف، القومية والهوية والثورة العربية، ضمن كتاب جماعي: دراسات في الحركة التقدمية العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1987، ص83.

(2) عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، تحقيق، علي عبد الواحد وافي، دار الكتاب اللبناني، 1982، الجزء الأول، ص13.

(3) عبد الرحمان الجبرتي، تاريخ عجائب الآثار في التراجم والأخبار، دار الجيل، بيروت، بدون تاريخ، الجزء الأول، ص6.

(4) برهان غليون، الوعي الذاتي، مرجع مذكور، ص28.

(5) نبيل سليمان، حوارات وشهادات، دار الحوار، اللاذقية 1995، ص79.

(6) نفسه، ص10

(7) نبيل سليمان، من يشهد على من: الرواية أم الكاتب أم القارئ، ضمن كتاب: ملتقى الروائيين العرب الأول، شهادات ودراسات، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1993، ص. ص 173- 174.

(8) نفسه، ص179.

(9) نفس الصفحة.

(10) محسن يوسف، نحو ملحمة روائية عربية، دراسة في مدارات الشرق، دار الحوار، اللاذقية، ط 1، 1991، ص22.

(11) نفسه، ص19.

(12) نفسه، ص29.
(13) نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1994، ص24.
(14) نبيل سليمان، حوارات وشهادات، ص200.
(15) نبيل سليمان، في حوار مع عزت القمحاوي، جريدة أخبار الأدب، القاهرة الأسبوعية، عدد 139، بتاريخ 10 مارس1996، ص12.
(16) التهانوي، كتاب كشاف اصطلاحات الفنون، الجزء الأول، مادة: المدار، دار صادر، بيروت بدون تاريخ، ص478.
(17) فيصل دراج، مقدمة رواية الزيني بركات، للغيطاني، تحت عنوان: الغيطاني ونقد الرواية العربية، دار الجنوب، تونس، ط6، 1995، ص8.
(18) نبيل سليمان، حوارات وشهادات، مرجع مذكور، ص159.
(19) Marcuse(Herbert), La dimension esthetique, pour une critique de Iesthetique Marxiste, trad. de langlais par Didier Coste, ed. du seuil, 1979, pp 9 -12.

* صدرت هذه الرواية لنبيل سليمان في أربعة أجزاء، وفيما ينوف على ألفين وثلاثمائة صفحة، على النحو التالي:
1- الجزء الأول: الأشرعة، الطبعة الأولى، دار الحوار، اللاذقية 1990
2- الجزء الثاني: بنات نعش، الطبعة الأولى، دار الحوار، اللاذقية 1990
3- الجزء الثالث: التيجان، الطبعة الأولى، دار الحوار، اللاذقية 1993
4- الجزء الرابع: الشقائق، الطبعة الأولى، دار الحوار، اللاذقية 1993

□□□

السرد الواقعي
ومشروع التحديث في أدب المغرب
-البدايات-

أحمد المديني

■ *الكلام عن الأدب المغربي الحديث بمثابة النظر إليه ككيان نصيّ ينتمي إلى فلك التحديث.

■ * الملمح الأول للأدب السابق على التحديث هو تبعيته شبه التامة للأدب العربي في العصر الوسيط بالمشرق.

1 - المكونات التّحديثية للأدب المغربي:

1.1 من نافل القول التصريح بأن البحث في الرؤية الواقعية للأدب السردي المغربي لا يمكن إلاّ أن يرتبط بأوثق الصلات بالهيئة العامة للأدب المغربي وكذا بالعناصر الرئيسية المكونة لمساره ولاختياراته الثقافية والجمالية. وإذا كان السياق السوسيوتاريخي يلعب أحد أكبر الأدوار في عملية التشكيل والتأثير في تبلور الإنتاج الأدبي، وخاصة من حيث الجانبين المضموني والدّلالي العامين.

فإنه لا يعدّ كافياً أو مُشبعاً لتعليق كل الاهتمام عليه باعتبار الظاهرة الإبداعية متوفرة على مرتكزات وعوامل خصوصية وبالغة الأهمية بدورها. وهو مايدفعنا لإيلاء الأهمية الأولى لها تاركين للقارئ التماس عناصر السياق المذكور في مظان أخرى لمن يحرص على بلوغها.

وعليه. فبما أن الكتابة السردية تقع في مركز الإنتاج الأدبي المغربي فإننا نعتبر بأن حَفْراً يظهر للسطح الملامح الكبرى لهذا الإنتاج لمن شأنه أن يسمح بقياس المكانة المشغولة من جانب التجربة القصصية. الروائية وتقويم مقدار إسهامها في بلورة سمات وخطاب الأدب الحديث والتحديثي. أضف إلى هذا أن في ذلك مايساعد على معرفة أفضل لأدب عانى ويعاني من التجاهل، وليست الأبحاث المختصة بميادينه إلاّ بنت وقت قريب(1).

لذا نرى من الضرورة إعادة النظر في العناصر المكوّنة لأدبنا، وإخضاع هذا الأدب لتأمل يهدف إلى الكشف الأوضح لمرجعياته وبنياته، ولأبعاده، وكذلك لمساءلته بغية تشخيص هويته الحقيقية المتجاوزة لمجرد معاينة وجوده، في هذا الاتجاه يصبح الكلام عن الأدب المغربي الحديث بمثابة النظر إليه ككيان نصّي ينتمي إلى فلك التّحديث، أي إلى أفق جديد للكتابة مع كل ماينطوي عليه هذا الوضع ويستلزمه من قطائع وتخطّيات بالقياس إلى قواعد ومفاهيم جاهزة مسبقاً، وبالفعل، فإن نزعة التحديث في الأدب المغربي، في مجموع الأعمال المكونة له، تستحق أعمق التحليل ولا يمكن اعتبارها أمراً مفروغاً منه اعتماداً على ما تراكم من نصوص خلال العقود الثلاثة الأخيرة في الأقل: فمن المشاكل النظرية المطروحة بحدة، بالنّسبة لدراسة الأدب العربي الحديث والمعاصر، إسقاط النظرة التحديثية سلفاً على كل إبداع يستلهم ضوابط ومقولات الأجناس الأدبية الحديثة أو المشترطة بها نسبياً. إن الشكل الحديث أو بالأحرى محاكاة هذا الشكل يخلق الوهم بكتابة ذات طبيعة مماثلة. ونحن نرى أن اعتقاداً من هذا القبيل تنضم إليه عوامل أخرى، لهو ممّا تسبّب في عرقلة نضج وتفتح التجربة الروائية العربية بأفضل السبل والإنتاج السردي، والأدب المعاصر عموماً في المغرب قابلٌ لكثير من النقاش من هذا الجانب. وفي ما يتصل ببحثنا على الخصوص لا نرى من الممكن في هذا المقام تقدير درجة تحقق عناصر ومظاهر التحديث في الكتابة السردية، إذ أنها مهمّة موكولة إلى مرحلة تحليل المتن، القادرة وحدها على توفير هذه القناعة أو استبعادها.

2.1 هذا الأدب الذي تزداد الحاجة إلى معرفته من خلال تعرف أعمق على نشأته وشروط تكونه، وهي نفسها التي لابدّ أن تحيل على ملامح جوهريةٍ مؤسسة لهذا الأدب وتسمح في اعتقادنا بفهم التحولات اللاّحقة بالتجربة الإبداعية منذ العقد الأربعيني.

1 . 2 . 1 الوجه أو الملمح الأول للأدب السابق على التحديث هو تبعيته شبه التامة للأدب العربي في العصر الوسيط بالمشرق. لم يكن يختلف عنه في شيء لتضمّنه كل الأنواع والأغراض المطروقة فيه وبقواعد الأداء ذاتها. إن وضع (Statut) الإبداع متماثل في كلا المتنين، والتقاليد الثقافية والأدبية تخضع أيضاً، للمقاييس نفسها. ولقد بلغ التماثل حدّاً جعل المحافل الأدبية في المشرق، حين لا تجد مناصاً من الاعتراف بوجود أدب في الجناح الغربي من البلاد العربية، لا ترى فيه أكثر من امتداد للتقاليد السائدة لديها(2).

1. 2. 2 الوجه الثاني يكمن في تكريس تبعية أمست علاقة ملزمة، في جانبيها الثقافي والأدبي، وتضاعفت بمحمول ديني ومعتقدي؛ لقد نظر الجناح الغربي إلى المشرق، دائماً كمركز لإشعاع الإسلام، واعتبر كل مايصدر منه، بالتالي، ذا طابع مقدّس. لذا كان من الصعب تخيّل أدب مستقل في المغرب بخصوصياته أو بإمكانه المغامرة في إبداع أو طرائق كتابية من خارج ماهو مألوف مشرقياً، وكمثال لا غبار فيه عن هذه التبعية لا يفوتنا تسجيل خصوصية الأدب العربي في الأندلس أدب، كما هو معروف(3). استطاع، رغم روابطه الوثيقة مع الموروث المشرقي أن ينتج متخيّله، ويتوفر على قاموس وإيقاع شعريين خصوصيين، مظهراً بذلك تجربة لها استقلالها الذاتي ونابعة من محيط سوسيو ثقافي ومجال جغرافي مغايرين، من نواحي عدّة عن تلك التي في مركز الخلافة العربية الإسلامية. بينما بقي الأدب المغربي للعصر الوسيط في المغرب، المجاور للمحيط الأندلسي، إمّا لا مبالياً بعطاءات هذا المحيط أو متصلاً به على حذر، ذلك أن التأثير والافتتان بكل ماهو قادمٌ من وراء الحدود العربية البعيدة لم يكن يترك أيّ مكان لينابيع أخرى للإلهام الثقافي، وليس صدفة أننا وجدنا المحاولات التحديثية للأدب المغربي، منذ مطالع هذا القرن، وإلى حدود بدء العقد السبعيني، قد جاءت صدىً أو مواكبة للتيارات التجديدية في المشرق.

2. هيمنة تجربة المشرق:

2. 1 إن قراءة وفهم الإنتاج الأدبي المغربي– والروائي أساسٌ فيه–، والحالة هذه، ينبغي أن تتمّ في مرآة الأدب العربي عامّة وبالعلاقة مع الخصائص والمقاييس المهيمنة فيه. وليس لنا أن نصدم بهذا الواقع طالما أن هنالك، بالأصل، وضعية تاريخية مسنودة، وتبعاً لذلك بقوة تقاليد اتخذت في وقت لاحق طابع الحتمي والمقدّس.

وربّما جاز لنا أن نضيف بأن هذا الطابع يمثل اليوم في أعين أبناء الجناح الغربي عاملاً للتحديث والتحفيز كي يرفعوا كتابتهم إلى مستوى النموذج المثالي، بل وتحقيق التجربة الخلاقة المتفردة. وكيفما كان الحال ومن أجل إكمال عناصر الوجه الثالث هذا، فإنه ينبغي إدراك الأدب المغربي الحديث أوالعصري في إطار رؤية مركبة ومتراوحة بين الأصل والفرع وهذا وذاك.

2.2 يُخضع عبدالله كَنون (1908–1989) الفقيه والأديب المغربي الجليل،هذه الملاحظة لفحص دقيق بغية إثبات قرابة أدبنا الحديث بما سبقه في المشرق(4). إنها علاقة تحتاج أن ينظر إليها، في رأيه، من زاوية التفاوت التاريخي الذي طبع الاختلاف بين المنطقتين من ناحية الانتقال إلى مرحلة النهضة وحقبتها:"ولا حاجة إلى القول إن هذين العملين الأدبيين [القصة والمسرحية] (.....) لم يكن لهما وجود في الأدب العربي قبل النهضة الحديثة، وقد بدأت المحاولات الأولى لمعالجتهما في الشرق منذ وقت مبكر في القرن الماضي(.....) أما في المغرب فإن تلك المحاولات لم تبدأ إلاّ بعد هذه الحرب [العالمية الأولى]...(5).

غنيٌ عن القول بأن التحديد الزمني المذكور يقصد منه وفي سياقه التأكيد على أسبقية المشرق في تجريب الأنواع الأدبية الحديثة.

2. 3 الخاصية الأمّ للأدب المغربي في العصر الوسيط تكمن، بلا ريب، في انسياقه، تيمات وأنماط تعبير شعرية ونثريةً، لما كان موجوداً في الديار المشرقية، منذ زمنٍ موغلٍ في البعد وإلى مطلع هذا القرن حيث نُسج الأدب إيّاه على المنوال ذاته، وهنا يقدم ع.كَنون الرصد التالي:

"... لم تكن[حالة المغرب أثناء النّصف الثاني من القرن الماضي وأوائل القرن الحالي]. لتخلق جوّاً أدبيّاً عمّا عهده الناس ولا لتحدث تحوّلاً فكريّاً يصبّ في غير المجرى المألوف. ومن ثم فإنّ الحياة الفكرية والأدبية بقيت على حالها من تمثل الماضي واحتذاء حذوه سواء في المادة أو القالب، في المعنى أو الأسلوب، المؤلفون يضعون تآليفهم على غرار الذين من قبلهم، والأدباء يصوغون أدبهم نفس الصياغة التي توارثوها عمن تقدمهم، والإنتاج في الواقع كثير..."(6). ويصل كَنون إلى استخلاص الملاحظة الجوهرية من وراء هذا الإنتاج قائلاً:"... ولكن عنصر التجديد وروح الابتكار كانا يعوزان هذه الأعمال، فميزانها بالنسبة إلى النهضة الفكرية الحديثة ميزان خفيف (...) نعم كان هناك مؤلفون وأدباء ولكن صلتهم بأهل العصور الخالية أقوى من صلتهم بأهل العصر الذي يعيشون فيه، فنتاجهم يعدّ من صميم النتاج القديم لا فرق بينه وبين ما وضع قبل ثلاثة قرون وإن كان منه



ماوضع في أواخر العهد الذي نحن بصدده".(7).

2. 4 وكم يبذل مؤلف "النبوغ المغربي" من جهد في اختراق نسيج النص الأدبي المحافظ أملاً في الكشف عن عناصر التجديد أو ما يقترب من خصوصيات تميز الأدب المغربي لمرحلة ماقبل التحديث، لكنّه لا يجد بُداً في الأخير من أن يصدع بحكم قاطع:"... ولكن هذا الأدب بكل اعتبار لا يعدو أن يكون صفحة متممةً لتاريخ الأدب المغربي القديم".(8).

3. عوامل النقلة التحديثية:

3. 1 لنحاول الآن تحليل عملية الانتقال إلى الكتابة الحديثة، أو على الأقل الكتابة المتحررة من معوقات النزعة الكلاسيكية المحافظة، والتعرف على العوامل المؤدية للانتقال، والمتمثلة في مجموعة من

الشروط التاريخية، الاجتماعية، والثقافية.

إنّ المنهج التاريخي والوصفي يعمد إلى ربط أو تسييد التحولات السياسية على الظواهر الثقافية والأدبية،وهي طريقة تبطن ولاشك محذورات لأنها تفترض تطابقاً بين ميادين لها أولويات مختلفة، وعلاوة على ذلك فهي ترهن الظاهرة الأدبية بعناصر من خارج وضعها، فضلاً من تعسفية مثل هذا الاشتراط على صعيد تحديد القيم الجمالية. فلو نحن قلنا، مثلاً، بتأثير الوضعية الاجتماعية على إمكانية تحقّق هذه القيم فلا شيء يسمح بالقول بأنها تفعل في تحديدها (9). وكارل ماركس نفسه الذي يعتبر التأويل المادي لكل إنتاج بمثابة حجر الزاوية لمنهجه يرفض العلاقة الميكانيكية التي يراد، إقرارها أحياناً بين الخطاب الأدبي والبنية الاقتصادية.

هاهو يقول في "نقد الاقتصاد السياسي"، بأنّ:"بعض مراحل الازدهار الفنّي لا صلة لها البتة بالتطور العام للمجتمع، ولا بقاعدته المادية، بالتالي، والتي تعد عماد تنظيمه".(10).

هل ينبغي، والأمر على ما نرى، ولتجنب نتائج هذه المحذورات، التخلّي عن كل تقريب بين الإطار الاجتماعي. السياسي وظاهرة الإبداع بصفة عامة لدى تحليلنا لعوامل الانتقال والتحول في الإنتاج الأدبي بالمغرب؟.. من البدهي أن المقاربات البنيوية والسيميائية الصرف لا ترى مبرراً لوجود مثل هذا السؤال، فالنص في إطارها ينظر إليه في ذاته، بغية مساءلة حيازات خطاب خصوصي، أي الخطاب الأدبي.

■* إن قراءة الأدب المغربي ينبغي أن تتم في مرآة الأدب العربي عامة وبالعلاقة مع الحضارة والمقاييس المهيمنة فيه.

وهكذا فإن "كلّ عمل لا يعتبر عندئذٍ سوى تجلٍّ لبنية مجردة أكثر عمومية، ليس هو إلا واحداً من تحققاتها الممكنة".(11).

وإذا كانا موقنين بأن إبراز وتخصيص القيم الجمالية بعيد في جوهر موضوع السرد الواقعي بالمحصّلات الكامنة فيه من هذه الناحية، والتي تستوجب طرازاً من التحليل يولي كبير أهمية إلى أدبية هذا السرد ومنه إلى مايشكل ويرمز لبعده التحديثي.

فإننا مع ذلك. وفي مرحلة أولى تقتضي التعريف والتأطير العام- وخاصة في المحقل الذي نحن فيه- لا نرى بأساً، بل نعتقد أنه من الضروري رصد حركة الانتقال التحديثية بعد بمحددات موضوعية، حاسمة اقترنت بها اقتراناً محكماً. على أن تخضع بعد ذلك للمقاربة الأدبية البحت.

3. 2 فماذا.. إذن عن المسار التاريخي والسياق الاجتماعي في علاقتهما مع نقلة الأدب المغربي فحد التحديث الذي سيعمل معه من ضمن التغيرات كتابة النوع الروائي والسردي عموماً.

3. 2. 1 يتوقف المؤرخون والمعنيون بالمجتمع المغربي الحديث عند مرحلتي تمفصل تسجلان بداية منعطف في تاريخ المغرب ومنطلق قطيعة باتجاه عهد جديد ونحو تعديل لمختلف ملامح وجوده، تغطي المرحلة الأولى السنوات الممتدة من 1844 إلى 1860 ففي التاريخ الأول تجري معركة، إيسلي الشهيرة بين المغرب الذي يهّب لنصرة كفاح الأمير عبد القادر في الجزائر (1808-1883)، وبين القوات الفرنسية المحتلة. إنها السنة التي سيمنى فيها السلطان عبد الرحمن بهزيمة مرة ستفتح شهية الأجانب وتحرضهم على احتلال عدة سواحل مغربية(12).

وستكشف هذه الأحداث هشاشة الدولة الشريفية وتنبه الغافلين إلى ضرورة تحديث البنيات العسكرية للبلاد ولتطبيق سلسلة من الإصلاحات العاجلة. أما سنة 1860 فهي تسجل احتلال إسبانيا لمدينة تطوان عقب حرب تمثل أيضاً مظهراً صارخاً لأزمة الدولة والمجتمع المغربيين في القرن التاسع عشر(13).

لقد كشفت هذه الحرب، من جهة أخرى، كيف أن وضعية الغرب بلغت حداً لا يمكن للضغوط الأجنبية، الأوروبية، إلاّ أن تؤدي إلى نتائج ذات بال(14). ولذلك اعتبر علاّل الفاسي هزيمه إيسلي بمثابة الفجر الأوّل للنهضة المغربية الحديثة، ورأى أنها نبهت

إلى النظم العتيقة للجيش والدولة المتهافتة أمام التقدم الأوروبي، والتي كانت في حاجة ماسة إلى التجديد(15). وهو مادفع المغرب إلى إدخال بعض التجديدجل وإرسال بعثات دراسية إلى أوروبا(16).

لن يكون لهذه الإشارة، عن يقظة الوعي بضرورة التغيير من صدىً على الصعيدين الفكري والأدبي، فبدايات الاهتزازات السياسية والاجتماعية كانت متقدّمة بما يقرب من قرن على اليقظة الثقافية.وخاصة، على ظهور جيل جديد من الكتاب، وإنها لوضعية شبيهة إلى حد بعيد بما ارتبط ببدايات التحديث الأدبي في مصر. ففي هذا الصدى تساءلت ندى توميش: "إذا ما أرجعنا اليقظة السياسية لمصر إلى لحظة رفض الاحتلال الفرنسي (1798–1802)، فإن النهضة الأدبية لا تلي إلا بعد نصف قرن. فهل وجب انتظار جيلين من أجل أن تتكوّن جماعة قادرة على خلق أنماط من التعبير متكيفة مع التحديث، ومتحررة من الأشكال والأفكار المتواضع عليها؟ أم أن الهزات السياسية والاجتماعية الكبرى– كما يحدث كثيراً– تؤدي إلى صمت النخبة المأسورة بالحدث؟"(17).

■* الخاصية الأم للأدب المغربي في العصر الوسيط تكمن بلا ريب في انسياقه، ثيمات وأنماطاً تعبيرية شعرية ونثرية.

3. 2. 2 في المرحلة الثانية الحاسمة سيواجه المغرب حقاً بإشكالية التحديث إذ سيقدم لذلك ثمناً عالياً هو سيادته الوطنية ووحدة ترابه. ففي 30 مارس 1882 ستجبر فرنسا السلطان مولاي حفيظ على توقيع معاهدة الحماية(18) وهي المعاهدة التي ستمكّن فرنسا من الاحتلال العسكري للتراب المغربي والشروع في تنفيذ برنامج الإصلاحات الإدارية والاقتصادية التي تراها ملائمة، وهدفها:"تطهير الوضعية، وإقرار الأمن وتحديث النظام المغربي بواسطة إصلاحات تشمل الإدارة والتعليم والاقتصاد والمالية والجيش".(19)، ونود أن نحصر من هذا الاستشهاد مفردتي:"تحديث" و "إصلاحات"...

لا مراء في أن الجهود المبذولة من طرف المستعمر كانت تهدف بالدرجة الأولى إلى خدمة مصالح المركز الاستعماري أو المتروبول على أنّه سيكون من العبث نكران الطابع التجديدي المتمثل في إدخال أنواع من الإنتاج وأنماط من التسيير والحياة في بلدٍ ذي طراز وجود تقليدي. لقد مثل الاحتلال عاملاً حاسماً في التوجه نحو عهد التحديث ولو في حدود عنوان التحدي المعلن أمام نخبة البلد المحتل التي كانت حتماً على موعدٍ مع حقبة جديدة من تاريخها بما يؤهلها لتبرير وجودها وضمان استمرارها في المستقبل.

ستعبئ الهجمة الأجنبية، إذن، هذه النخبة بحيث أنها لن تتوانى عن الوعي بضرورة الالتحاق دون إبطاء بعجلة التقدّم.

3. 2 والحق أن حركة اليقظة هذه لم تنتظر توقيع معاهدة الحماية كي تعبّر عن نفسها، إذ، علاوة على عواقب هزيمة أسلحة عرفت المرحلة عودة أعضاء البعثات الدراسية المتحمّسين لاكتشافاتهم، والراغبين في إدخال تغييرات أوّلية على تسيير البلاد. ومن أسف، فإنهم لن يجدوا آذاناً صاغية وسيضطرون للاندماج عوداً على بدء في أوساطهم الأصلية دون أن ينطفئ في نفوسهم أمل التجديد، بيد أن البشائر الأولى للمطمح التجديدي ستهلّ مع العرب الوافدين المقيمين بطنجة، المدينة المتسعة بوضع دولي آنذاك، حين كانت مركزاً لبعثات دبلوماسية وتجارية وجاليات أجنبية في هذه المدينة المتعددة الجنسيات ظهرت الصحف والمجلات بالفرنسية والإنجليزية والعربية. وكانت الصحافة العربية بيد لبنانيين مسيحيين مهاجرين يدافعون في مقالاتهم عن التقدم وكل ماهو حديث، ويلتزمون، أيضاً، في عملٍ داعٍ إلى النهوض بإصلاحات سياسية ولإقرار تمثيل برلماني، ولإنجاز إصلاح يطول القطاعات الكبرى للدولة وكذا للإنتاج (20).ومالبثت هذه الروح أن أثرت على عدد هام من المتعلمين والموظفين المغاربة، رموز أنتلجنسيا جديدة مقتنعة بالمدّ الإصلاحي. ذهب بها طموحها إلى أن اقترحت على السلطان مولاي حفيظ سنة 1908. مشروعاً للدستور لا تنال كثير من الانتقادات الموجهة إليه "من قيمته التاريخية ولا من دلالته على صعيد تطور وعي الأنتلجنسيا المغربية الجديدة"(21).

غير أن هذه المطالب اللّيبرالية المتزع لن يطول أمدها، وليس بسبب ترسيم الاستعمار الفرنسي (1912)، الذي سيشغل الأذهان بهموم أخرى، بل، وأيضاً، لأن الشروط الضرورية الثمينة بتبلور الأفكار التحديثية لم تكن قد اجتمعت بما فيه الكفاية.

3. 4 في وقت لاحق سيوقظ الوعي التدريجي بالواقع الاستعماري الروح الوطنية قادحاً زنادها لتبحث عن وسائل تخطّي الجمود المهيمن وتنحية العوامل المؤدية لزوال السيادة، وسيقع الاختيار على السلفية، أو بالأحرى السلفية الجديدة كمركب عقدي، ثقافي، وإيديولوجي لبداية العمل في هذا السبيل. وبوصفها حركة اجتماعية وسياسية هادفة للإصلاح الديني واضعة في اعتبارها المتغيرات الحاصلة في بداية القرن ومتطلبات الحاضر بغية تأطير العمل الوطني في نضاله ضد المحتل الأجنبي(22). وفي هذا المعنى يسجل علال الفاسي الدور الحاسم لهذه الحركة في تطوير الذهنية الشعبية للبلاد، وكيف وقع انصهار كامل بين السلفية والوطنية بالمغرب كان ذا فائدة مشتركة لكليهما، وأدّى بصفة خاصة إلى تبلور طراز متفرد من السلفية لم يتحقق حتى في بلاد

■* إن المنهج التاريخي والوصفي يعمد إلى ربط أو تسييد التحولات السياسية على الظواهر الثقافية والأدبية.

محمد عبده وجمال الدين الأفغاني(23).

لقد كان لهذه الحركة الأثر النافذ على كلّ وسائل التعبير عن الشخصية الوطنية والإنتاج الأدبي واحد من أهمّ الوسائل وقد تطبّع بالأخلاقية الإصلاحية والبعد الوطني للسلفية التي ستصبح في الواقع إيديولوجية مضمرة في الأدب المغربي، الذي سيعبّر بدوره عن الوعي الجماعي في مجتمع سائر في التحوّل(24).

مع توالي الأحداث المرتبطة بمسلسل الاستعمار سيعرف المدّ الوطني تصاعداً متزايداً، وستتوفر الفرصة للسلفية الوطنية كي تتجذّر وتقوم بالتعبئة ضد أعمال المستعمر خاصة حين يتحرّش بالهوية الوطنية، المكرّسة في التلاحم بين العروبة والإسلام. وسيكون إعلان الظهير البربري(25).من قبل فرنسا في 16 مايو 1930 (الداعي إلى تطبيق قوانين عرفية على البربر وحدهم بمعزل عن باقي السكان العرب) بمثابة هجوم ضد الإسلام والوحدة المغربية، كما وصف ذلك ريمي ليفو بحق(26). هذا القرار الأهوج سيفجر ردة فعل شعبية عارمة ستؤسس للهيكلية الفعلية للكفاح الوطني أي لولادة أوّل تشكيلة سياسية في المغرب عرفت باسم "لجنة العمل الوطني"(28).

3. 5 من هذا المنطلق سيقترن مصير الأدب المغربي اقتراناً مصيرياً بمحيطه الاجتماعي- السياسي وستقوم علاقة عضوية بين التجديد الوطني والتجديد الأدبي. ومنذئذ سيشكل مسعى تحديث الأدب والإلتزام بالقضية الوطنية كلاً متجانساً. علينا في هذا السياق أن نفهم التحديث بوصفه مسلسلاً ينزع إلى التماهي مع قيم الحاضر، وعلى الصعيد الإبداعي يشهد، من جهة، على مصداقيتها، ومن جهة ثانية، على انفتاح النص الأدبي في وجه الفضاء المتموج للحقائق الجديدة المتولّدة من المواجهة الحاصلة بين نمطين من الحياة والتفكير، يندرج في ذلك اعتبار فعلي لمعطيات الكفاح الوطني ضد الاستعمار.

ومنذئذٍ لن نجد من مكان سوى للكتابة المبذولة لروح اليقظة الوطنية، وسيترافق مع هذا التحول بداية انحسار النزعة المحافظة والتخلّي التدريجي عن الأشكال الكلاسيكية للتعبير الأدبي وأساليبها وبلاغتها، ممّا يؤشر على تحوّل أكبر يمس القيم الفكرية، ومن منظور، أبستمولوجي فإننا نتصور الواقعية في هذا الإطار باعتبارها أولاً افتراقاً لضوابط احتُفظ بها طويلاً، وترسخت رسوخاً شديداً حارسة التقاليد بعين لا تنام وداعمة لقيم ماضٍ آيل إلى الزوال. ومن أجل أن يتمكن الإبداع حقاً من نزع قداسة هذا المحرّم (التابو) والانخراط في الأجناس الأدبية الحديثة لزم، في مرحلة أولى، ظهور روح إعادة النظر .وهذا أيضاً ما تدعوه الواقعية، أي الانتصار على الجمود والخضوع، وتجديد الشخصية في مفهومها الشامل كهوية سوسيوثقافية؛ ثم الجواب على أسئلة الحاضر بكيفية مناسبة. وقد كانت السلفية الوطنية في قلب هذه الاستعدادات، وخاصة تيارها الإصلاحي في نهج لجنة العمل الوطني كما برز من خلال مخطط الإصلاح المطروح على الإدارة الاستعمارية سنة 1934(29). وهو مخطط يكشف بطبيعة مطالباته، عن نزعة واضحة لتحديث المجتمع المغربي في مختلف أبعاده(30).

على هذه الأرضية النظرية الحديثة، وبتأثير منها نهضت تجارب الأجناس الأدبية الحديثة وأمست ممكنة. وبينما كان الأديب، في نهاية القرن الثامن عشر، مدعواً للتخلّي عن قراءة كتب القصص وإلا عرض نفسه للقصاص(31)، ها هو ذا بعد قرن ونصف(حوالي العقد الأربعيني) يضع الأسس الأولى لكتابة قصصية حديثة في المغرب.

وإن من حقنا أن نتساءل ما إن كان الخوف من العقاب، الذي تحوّل إلى عقدة حقيقية تجاه قسم من التراث، قد ساهم في إعاقة الانتقال نحو كتابة سردية حديثة تستثمر التقاليد الغنية للمحكي العربي القديم. هذا، وإذا كانت كتابة وإعادة كتابة الواقع تعد بلا ريب أو يمكن أن ترى بمثابة ردّ فعل على بعض التقاليد المحبطة فهي في الآن عينه تشخيص ليّنة التحديث، إن طموح إعادة نمذجة الكتابة، على الرغم من التردد والاضطراب والتراوح بين نظم جمالية متعددة، أمست عندئذ مطلباً سيّداً يوحي من تقاليد الأدب العربي في المشرق، مافي ذلك شك، ولكن كذلك بحافز من كثافة التغير الآخذ طريقه والمعبئ للقوى الحيّة للأمة.

4. تحديث التعلّم:

■* بعض مراحل الازدهار الفني لا صلة لها البتة بالتطور العام للمجتمع.

4. 1 في مرحلة أولى لم يكن بوسع تجربة الكتابة السردية، إلا أن تتضامن مع القضية الوطنية في علاقة ارتباط ستمنحها جزءاً من شرعيتها، فيما لن تبلغ النّضج الفنّي أو تتوسل الطريق الصحيح إليه إلا بدءاً من العقد الستّيني حين ستصبح القصة القصيرة نوعاً أدبياً قائم الذات في الأدب المغربي. لقد عاش الكاتب المغربي وخرج نتاجه من أعطاف حركة اجتماعية وسياسية أرادت، باسم إيديولوجيّة وطنية ذات مكونات عقيدية وثقافية وسياسية، أن تخضع كتابته لتصور معين عن التغيير، وماكان المحيط السوسيوثقافي يعترف للكاتب بوضع (*Statut*) مستقل، وبالتالي بعالم ومتخيّل خاصين به(32). وعلى سبيل المثال، فطالما انتُقد محمد بن إبراهيم، الملقب بشاعرالحمراء (ت 1955). بسبب عزوفه عن طرق المواضيع الوطنية وميله، إلى الكتابة على سجيته

ورميه للشعر في القرطاس بأساس وغير أساس"(33).

غني عن القول أن النقد الأدبي كان يحبّذ الكاتب أو الأديب صاحب الرسالة. وبين رهان الفن ومتطلبات الظرف الوطني. الاجتماعي ستحوز هذه الأخيرة حصة الأسد.

والحقيقة أن ما يأخذ هنا مظهر الاختلال هو ما يتعلق بالكيفية التي تم بها التناغم بين البنية الذهنية، ورؤية العالم للفئات الاجتماعية والخطاب الأدبي الذي يعيد إنتاج الإيديولوجيا، على طريقته، ويرشدنا لوسيان غولدمان، إلى أواليات قيام مثل هذا التناغم بقوله:"إذا كان كل وعي فردي يمثل خليطاً من تيارات متنوعة ومتناقضة نحو بنيات منسجمة من طراز إيديولوجي شمولي، فإن العمل الثقافي يتميز بكونه يحقق على صعيد خصوصي، على صعيد الإبداع الأدبي الذي يعنينا، عالماً شبه متناغم مرتبط برؤية للعالم أسسها موضوعة من طرف فئة اجتماعية"(34). إن هذا المظهر، في ما يخصنا نحن، يمتد بدرجات كبرى ليشمل مجموع النصوص المكتوبة تحت تأثير الحركة الوطنية، أي من الفترة الذاهبة تقريباً من 1934، (تاريخ تقديم المطالب الوطنية الأولى) إلى 1956 (تاريخ الاستقلال) ومابعدها بسنوات أخرى إلى أن تتبلور عناصر إيديولوجية أخرى، مكملة أو مغيرة ستلزم الأدب بدورها كي يتبع مجراها.

فابتداءً من مطلع العقد الستيني سيتحدد المشهد السياسي والثقافي بتواجه، إيديولوجيتين لا واحدة، أولاهما تلك التي كانت معبرة عن فكر واختيارات البورجوازية الوطنية، وثانيهما عن تطلعات الطبقة الوسطى الآخذة في التشكل والوعي بواقعها، علماً بأن هذه الأخيرة كانت من جهة تصوراتها مضمرة في الأولى، وعلماً، أيضاً، بأن تحدّد شروطها الاجتماعية والفكرية نحتت بصورة تدريجية، والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الخطابات الأدبية الدائرة في فلكيهما، ويبقى أن التماثل على صعيد التشابه في القيم المعبّر عنها بين الخطاب الإيديولوجي والخطاب الأدبي سيبرز بوضوح، وهذا في الوقت الذي كان الكتاب يترنحون بعد في دار تجديد الكتابة وتملك طرائق الأنواع الحديثة فيها.

4. 2 وبالنسبة للنوع السردي تخصيصاً ستلقي التوجه نحو الكتابة التحديثية يخضع لسنن خطاب قَبْلي وحيد البعد سيعرقل، بالطبع، إمكانات اشتغال مستقل للقيم النّصية. وطالما احتكر الخطاب الإيديولوجي الشرعية المغيّبة للفعل الثقافي والإبداعي فلن يكف العمل الأدبي عن التذبذب محاولاً كسر أو تليين صلابةَ النزعة الإلزامية.

وذلك ما يفسر بعض الانزياحات الملحوظةً مع نهاية العقد الستيني، المؤهلة بخطاب أدبي ساعٍ لأن يتبلور ذاتياً. وجاء التراجع التدريجي لثقل الشرعية الإيديولوجية، في وقت لاحق، الناجم عن جملة ظروف موضوعية لا مجال لاستعراضها هنا، ليسهل طموح الإبداع الأدبي الذي سيبرز في كتابة تستثمر أجواءً جديدة ومعبرة بواسطته مقاربات وأدوات فنية متنوعةً وليس على طراز واحد، اتفاقي.

وفيما بقيت المسألة الاجتماعية تحتلّ الصدارة دائماً فإنها أمست تخضع شيئاً فشيئاً للتصور الشخصي للكاتب، أي لنظرته هو عن المجتمع؛ وبذا لم تعد الرؤية خارجية بحت بل تتشكل وفق علاقة تذهب من الداخل.إلى الخارج. ومن هذا إلى ذاك. ينسحب هذا على السردي والشعر معاً. وإذا كان العقدان الخمسيني، والستيني خاصة، قد عرفا بداية التمرس آنذاك بالشعر الحر أو شعر التفعيلة، المنزاح عن الشعر العمودي التقليدي، والذي تجلّى بمثابة "تجسيد لوعي تاريخي محايث لوعي طبقي"(35) فإن المرحلة اللاحقة ستشهد تقلباً يولد رؤية مركبة وُصِفتْ مرة بـ "المأساوية"(36)، ومرة بـ "الشهادة"(37)، ولم يستطع الشعر المغربي في العقد السبعيني أن يتوصل إلى مايبحث عنه من توازن إذ سيبقى متأرجحاً "بين هوس المغايرة، كحداثة فنيّة تقطع أو تحاول أن تقطع مع السائد، وتبحث عن المستقبل، وهم التغيير، كحداثة سياسية، تبحث عن المستقبل"(38).

4. 3 نعتقد أن هذه الملاحظة تنسحب على مجموع الأدب المغربي المحدث، ولعلّ مضمونها مايزال قائماً في الوقت الراهن. وهو مايدفعنا إلى أن نستخلص إلى أن أدبنا، بل والأدب العربي عموماً، لم يكن ليتوصل إلا بصعوبة إلى "تملك ترف" تجربة إبداعية حقيقية(خالصة)، نابعة من ذاتية الكاتب وغير مرهونة بالاواليات السوسيو -تاريخية ذات التعلم المتواصل التي لم تعرف هي والمجتمع أي تغيير جذري. والواقع أن كل التجارب الثقافية والفنية في بلدان العالم الثالث أو ما يصطلح على تسميتها اليوم بالبلدان السائرة في طريق النمو. كانت وستظل مطبوعة بمختلف أشكال الصراع المعيش من قبل الطبقات المحرومة والخطابات السياسية في هذه البلدان تُبقي التجارب المعنية حبيسة محمولات ظرفية، هذا إذا لم تقصرها أحياناً على دور دعائي.

بيد أن مثل هذا المصير لا يقود بالضرورة إلى تهافت الشكل الفنّي في الأدب المتولد عن الفضاء، وأسطع مثال لدينا أدب أمريكا اللاتينية، رغم الفارق، الذي نجح في إنجاز التركيب بين التيمات الناطقة بالهواجس الاجتماعية والمتخيل الشعبي العميق،

*** طالما احتكر الخطاب الإيديولوجي الشرعية المغيّبة للفعل الثقافي والإبداعي.**

*** لقد اعتبر علال الفاسي هزيمة إيسيل بمثابة الفجر الأول للنهضة المغربية الحديثة.**

من جهة، والشكل الفني المجدّد، من جهة ثانية (39)، والواقع أن ارتباط العمل الأدبي بحقائق وقضايا اجتماعية مباشرة ليس هو مايضعف أو ينال من خاصياته الجمالية، أضف إلى هذا أن الواقع الاجتماعي حين يعاش ويدرك بعمق يؤهل العمل أكثر كي يشع كقيمة جوهرية في النظام الذي يهيكله، وكما يقول إيزر *ISER* بحق فإن "العمل الأدبي له مصدره في النظرة التي يحملها المؤلف عن العالم ويكتسب من هنا طبيعة حدث ما دام يمثل نشراً لأفق العالم الحاضر، وهو أفق غير مدمج في هذا العالم.

وحتى لو رغب النص الأدبي في إعادة إنتاج العالم الحاضر، فإن عملية مماثلة في النّص ستصبح سلفاً بمثابة تغيير نظراً لأن الحقيقة المتكررة متجاوزة" بالرؤية المعطاة"(40).

4. 4 إن إلحاحنا على العلاقة بين النّص ومحيطه الاجتماعي- السياسي مبعثه توكيد خاصية جوهرية في الإنتاج القصصي- الروائي بالمغرب. ولا مشاحة في أن وضع هذا الإنتاج يبقى منفتحاً على عوامل ومحدّدات أخرى تفعل فعلها في طبيعته ومكوناته، وعلى الخصوص، في بُرده الجمالي، لنشدد على أن الواقعية تشتغل هنا بصيغ التقنية السردية، والطرائق الأسلوبية وبتأثير الإبداعية الفردية للكتاب، هذه التي تنزع إلى بصم فضاء كتابة وزمن. من هنا ضرورة التساؤل عن مقدرات السردي في ما يخص المدونات المختلفة لتجلّياته ومراحل تطوّره وفي هذه الحالة فإن الرؤية (الرؤى) الواقعية لا تستطيع كما لا ينبغي لها أن تقف عند حدود وحدة التيمة (التي تشمل المضمون أيضاً)، ولا في الإطار المرجعي خارج النّص (ميدان النشر الاجتماعي والخطاب الإيديولوجي). بل تصاغ بالتجسيد النّصي المتلفظ بهذه العناصر مخصصاً طبيعة الرؤية، أي واقعية الكتابة.

إن تصوّراً مماثلاً قابلٌ لأن يُبنى دون عوائق على المستوى النظري الخالص. ولنضف أن بإمكاننا استقراؤه من نماذج مكرسة في الإنتاج السردي الغربي. أما في حال الأدب المغربي، الفتي والذي يواصل البحث عن هويته ومبناه، فهذا التصوّر، علاوة على وضعه المثالي، وكان ويظل مواجهاً بإشكالية التحديث (الحداثة) عموماً والكتابة خصوصاً. هذه الأخيرة بوصفها متأتيّة عن تشابك عناصر وعوامل لا تنتمي إلى فلَكٍ واحد، والمقترن تجسيدها إمّا بتبعيّة، دائمة لخطاب قبْلي أو خضوعها لاستيعاء نصّي (عربي أو أجنبي) أو تجاذبها بين هذين المنزعين.

وعليه فإن تاريخ الأدب المغربي المحدث، بل وجوهر هذا الأدب، يقوم على تخطّي العقبات التي تعرقل طريق تطورٌ حقيقي، يسمح من جهة، بالعبور من كتابة "أدبية" مشروطة بالإلتزام الاجتماعي نحو تعبير هو صاحب الكلمة والأدوات في تشخيص الالتزام، ويجعل من الممكن، من جهة أخرى، وجود فضاء حقيقي للإبداع يهيمن فيه هذا الأخير ويستثمر ضمنه مختلف وجوه الحداثة الأدبية. ورب سائل عما إذا كانت هذه الأهداف قد تحققت وهو ما لا نملك الجواب عليه بالقطع، فمسلسل التحوّل متواصل ويحتاج إلى سند الإنتاج الكافي والمنتظر؛ كما يتسم الإنتاج نفسه أو يتبدى كحقل للتداخل والتعايش القسري بين اختيارات عدة للكتابات والخطابات الأدبية، لذلك نقول بأن التحديث الأدبي في المغرب تحديث تعلّم، وخلا بعض الحالات الاستثنائية، علماً بأنها تتنامى في السنوات الأخيرة، فمن الصعب الزعم ببلوغه محرك الإتقان، نضيف لما سبق بأنه تحديث يتحقق بمحاولة اكتساب منالات آداب أخرى؛ اكتساب الأنواع الجديدة، ثم تملكها في ظل شروط جد معقدة، وأخيراً بالبحث عن صوغ النّص التجريبي الذي بات يكرس عملياً صيغة التجديد وضرباً من الكتابة المفتوحة.

إن التجليات الأولى للأدب المغربي الحديث ترجع إلى حوالي نصف قرن سابق، وتمثل العقود الثلاثة الأخيرة مراحل التكوين الأساسية وانطلاقاً من منتصف العقد السبعيني بات من المتيسر القول بأن الإبداع الأدبي، والسردي منه في الجوهر، انتقل إلى مرحلة التوفر على ما يؤهله لاكتساب شرعية ذاتية ولإقرار تفرده.

5. من وظيفة المحاكاة إلى وظيفة التخييل

■* يتوقف المؤرخون والمعنيون بالمجتمع المغربي الحديث عند مرحلتي تمفصل تسجلان بداية منعطف في تاريخ المغرب.

5. 1 يمثل العقد الستيني الحقبة المثلى لهيمنة المسألة الاجتماعية على الكتابة السردية، والقصة القصيرة سيدتها آنذاك، بوجه خاص، في مابعد، ومع الاحتفاظ بمبدأ التزام الكاتب، سيتجه هذا الإنتاج تدريجياً نحو آفاق جديدة حين سيبدأ وعي القاص، ثم الروائي، بالانتباه إلى أهمية تخييل لا يقنع بإعادة إنتاج الواقع بالتمثيل البسيط لأوضاعه، ويعطي الأولوية لصياغته في النّص وبواسطته بدل الإحالة على الحالة المجتمعية خارجه.

إنه منعطف حفزت عليه مستلزمات ذات طبيعة موضوعية، ثقافية وأدبية، يمكن بسطها كالآتي:

5. 1 . 1 فالواقع الاجتماعي الذي يمتح منه الكاتب مادته الأولية كفّ عن الظهور، على غرار حاله في العقد الستيني، في بساطته وانسيابه الشكليين على الأقل، لقد أمسى مركباً، متشابكاً ومتعدّد الأبعاد، كما أن الحدود بين الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية لم تعد واضحة كذي قبل، ومن نحو آخر تعدد المتواجهون في الحلبة الاجتماعية ممّا ألغى الثنائية التقليدية المجابهة

للمحظوظين تجاه المحرومين، والطبقة الحاكمة والطبقة المضطهدة، سيلقى هذا الوضع المركّب بظلاله على رؤية الكاتب ليدفعه، إلى إعادة التفكير في كيفية تشكل الواقع، وإلى إعادته بناء نظرته إليه وفق مقاربة مختلفة عن مقاربة الماضي، وكذا إلى تعديل عملية اشتغال هذا الواقع الجديد في العمل الأدبي، على أن الوعي بمثل هذا التغيير لم يكن متعادلاً عند جميع الكتاب وهو بعض مايفسر التفاوت الملحوظ بين النّصوص السردية، وكيفية تمثيل المجتمع، أي الرؤية المنقولة في كلّ نص. بفعل هذا التحول أصبح ممكناً إثارة قضية تفتح الواقعيات لا الحديث عن واقعية وحيدة الصوت، فحسب.

5. 1. 2 لقد أدّى تعقيد الظواهر الاجتماعية والسياسية؛ واستقرار قواعد اللعب السياسي، وخاصة بدءاً من 1975 حين نجح الحكم في فرض سياسة "السلم الاجتماعي"(41)؛ ثم الإحباط المتولد في قلب الطبقة الوسطى بسبب غياب كل أفق للتغيير – هذا كلّه، إلى جانب خيبات أمل عديدة خلق تباعداً محسوساً بين الكاتب ومجتمعه ودفع كثيرين، إمّا على اجترار أحلامهم أو الانطواء في الغالب على أنفسهم وهمومهم.

5. 2 وهي وضعية سمحت إلى حدّ ما للكاتب بانتزاع الواقع المعيش من سطوة التأويل الإيديولوجي، وبالتالي، إلى استخلاص أجزائه الدّالة، تلك القادرة على تشكيل البنية الدلالية لنصّ التخييل، هي حالة، الانتقال من العام، إلى الخاص، ذلك الانتقال الضروري لكل إبداع أدبي، والذي يعد أحد المبادئ المسيّرة لنظم الأنواع الأدبية. وبالنسبة لهذا الوضع بالذات فهو يسهم في تحديد خصوصية الخطاب القصصي.. الروائي، وتخويله، إمكانية توكيد استقلاليته تجاه العالم الخارجي وإعداد مدونة قيمه وجماليته الخاصة. ونزعم أن الإنتاج السردي قد نجح في المغرب. في العقد السبعيني، والقسم الثاني منه خصوصاً. في بلوغ مرحلة تشهد على ارتقاء مدارج النّضج الفني والتخصيص المقبول لعالم المحكي ومميزات وظيفته. ونلاحظ علاوة على ذلك بأن التباعد المحسوس بين الكاتب ومحيطه المباشر سيهيئه للعكوف على ذاته بتقديم أناه الفردية على دفق العالم الخارجي فأمام الإحباط الجماعي حلت الفردية محل المدّ النضالي الذي كان المثقفون من طليعته، وبذا سيتولد التعبير الأدبي من استبطان التجربة أكثر فأكثر من السحنة الخارجية للواقع نفسه، سيتقلّص انبثاق المادّة السردية من ركام الأوضاع الاجتماعية وحالات التأزم النمطية ليعبُر ضرورةً بمصفاة الملاحظة المنتظمة للكاتب– هذه التي بإعادة تذكر العناصر الجلية للتاريخي والاجتماعي والعابر، وبغربلتها العام والبدهي لاستخلاص المتفرد تصل إلى إنجاب التجربة الموضوعية كقيمة جوهرية للنشاط السردي، على صعيد الشعر، مثلاً، تبدى هذا التغيير بالانتقال من الشعر الغنائي أو الغنائية(*Lyrisme*) إلى النص المركّب المعتمد على جمالية المجاز وخطاب الوجود، خلال العقد الستيني كان الشاعر يمارس إبداعيته على مستويين: فمن جهة تدربه على القصيدة الحديثة مسهماً كذلك في خلق دليل جديد للتلقي الأدبي، ومن جهة ثانية تعبيره عن موقف الاحتجاج والتمرّد. في السنوات الموالية سينصرف أكثر إلى هيكلة القصيدة وتعميق كيفية تصوّر العالم والتعبير عن ذاتية أشدّ حميمية.

■* إذا ماأرجعنا اليقظة الثقافية في مصر إلى مرحلة نصف قرن بعد اليقظة السياسية.

5. 3 هذا التحول في رؤية الشعر المغربي المحدث يقترن بما لحق الأجناس الأدبية عامة من تغيّر، ويشير خاصة إلى إعادة النظر في وضعيتين اعتبرتا وقتئذٍ نهائيتين، أولاهما تتصل بوظيفة العمل الأدبي، وثانيهما تخص مبدأ التزام الكاتب، في الحالة الأولى سيقدّم الإنتاج الأدبي للعقد السبعيني ما يشهد بالاهتمام الذي يوليه لأدب لا يستمد شرعيته من إبلاغ رسالة معيّنة وحدها أو يتوافق مع الواقع المعطى فالنصوص المؤهّلة للأدبية والوظائف الداخلية أي الجمالية والتقنية للنّص تشترك بالكامل من تخويل الشرعية للكتابة معلنة الطلاق مع تقليد الانعكاس، وواضعة الأدب في مرتبة أعلى من التمثيل المحاكاتي الخالص. وفي الحالة الثانية يعتبر تعديل الموقف تجاه مبدأ الالتزام نتيجة مباشرة للتغيير الملحوظ وتأكيداً له.

وهو تعديل نوعي للكيفية التي يتحمّل بها الكاتب التزامه بحيث ما عاد هذا الفعل قرين تيمة النّص وحدها ولا لصدى الخطاب الإيديولوجي والمجتمعي المرجّح فيه. لقد فهم الكاتب المغربي بأن التزامه ينبغي أن يمارس في ملء عمله بدءاً من العناصر الداخلية المكونة لرؤيته وبنيته. وهذا ماجعل المسألة الجمالية، عقب العقد السبعيني، تشغل حيّز الصدارة في الحقل الأدبي وترتبط عضوياً بمسألة الالتزام. إنه

منعطف حاسم نراه يندرج في خط تعميق مسلسل التحديث الملزم، من بين أمور أخرى، أن يأخذ الكاتب على عاتقه ملء عمله معيداً تقويم وضعه، أيضاً.

5. 4 نود التنويه كذلك بأن التغيير الحاصل في علاقة الإبداع الأدبي بمادته الأوليةِ، بالمصادر الواقعة خارج النّص، قد تجسّد على صعيد الإنتاج السردي خاصة، بإعادة نظر ذات دلالة بالغة لمفاهيم الواقع وماهو واقعي، وبالطبع للمفهوم العام للواقعية في النّص السردي ماكان الكاتب خلال سنوات التعلّم يلقي بالاً كبيراً لمعنى هذه المفاهيم. ولا للدلالة المتميّزة لها في سياق التخييل السردي، أو مايفترضه أنه كذلك، فالتداخل بين الخطابين الأدبي وماهو في خارجه، قل زوال الحدود بينهما حيث النوع الأدبي

المؤشر من طرق الكاتب، هو ما يصنع وضع العمل، كل ذلك كان يحيل إلى مرتبة ثانوية الامتداد الجمالي لمفهوم "الواقعية". لقد كانت مقولات "حقيقية، احتمال الحقيقة، طبيعة، طبيعية"، حسب هنري ميتران (*H.MITTE RANI*) (42) التي تتدخل من قريب أو بعيد في فهم الواقعية، هي مايحظى بعناية الكاتب المغربي في نظرته لتشخيص الواقع. في مناقشته لكتاب أورباخ *AUEBACH* المعنون *Mime`Sis*، وخاصة للتحليل الذي قدمه هذا الأخير عن رواية جيرمنال *Germinal* لأميل زولا *Zola* يسخر ميتران من التأويل المعطى لمفهوم الواقعية بالعبارات التالية: ""إنه "واقعي"، إجمالاً كلّ مايعطينا انطباعاً عن الحقيقة، سواءً عن طريق نشر فوق سطح النص السردي (الروائي) لملفوظ إخباري، لمعرفة ما، لوصف عاكس[...] أو بالإسقاط على النّص لأفكار متقبلة من القارئ.

من هنا صيغة "النمط" أو "النمطية"(43). ورغم غياب التكافؤ بين المتن المرجعي لهذه الملحوظة ومتننا نحن، فإن عبارات ميتران تنطبق بيسر على هذا الأخير وتعين بكل تأكيد خصائصه. فنحن نلاحظ عند الكاتب المغربي، في المحاولات السردية الأولى وخلال العقد الستيني، خلطاً في دلالة مفهوم التخييل *Fiction* بوصفه "خطاباً تمثيلياً ("محاكياً") يثير عالم تجربة"(44) وخاصة كإيهام بخلق واقع، وكخاصية متخيلة عن القص الذي يعطي انطباع كونه واقعاً(45).

■العمل الأدبي في منظور زولا قطعة من الطبيعة ينظر إليها عبر مزاج.

ولم يكن هذا الخلط عنده ناجماً عن توجه مملى من غائية النّص السردي، بل وأيضاً عن التطور البطيء والمشوش للأنواع السردية في أدبنا الحديث فصيغة الواقع المحتمل *Vraisemblable*، أو شبه الواقع، تؤول في هذا السياق مرادفاً لحقيقة *Ve`Rite`* وللحقيقي الموثوق *Vrai Ve`Rifiable*، الشيء الذي يجعل الإنتاج القصصي يندرج في سجل واقعية بدئية، غير فنية، حيث التخييل والواقع يصبحان وجهين لعملة واحدة (46) وليس من قبيل الصدفة، أن تطبع الرواية المغربية بالنبرة والمسحة الأوتوبيوغرافية (=الغنائية *Lyrique*) ترى كات همبورجر *Kate HAMBURGER* بأن التخييل الملحمي (أو المحكي بضمير الغائب) هو الذي يجسد التخييل بمعناه الحقيقي (47).

5. 5 وبمقدار ماكانت الكتابة السردية تتوافق أو تتجاوب نسبياً مع المحدّدات الحقيقية لمجال التخييل يأتي النص القصصي مكتسباً خصائص النّوع. هكذا ستبلغ الواقعية تفتحها الذي عاش مختنقاً في ماقبل بسبب الفهم الساذج للواقعي. مع هذا التفتح يصبح العمل، حسب تعريف زولا.

"قطعة من الطبيعة منظوراً إليها عبر مزاج"، وهو في نظر هـ.ميتران تعريف موصول بـ "بنية وعمل المصفاة التي تمر بها المادة الطبيعية والاجتماعية"، قبل أن تصبح مادة صوريةً Picturale(48).

وكما بمقدور طرق الإبداع أن تتنوع تحت تأثير تحوّل مماثل، فإن الواقعية بدورها تنزع نحو التعدد سواء على مستوى الرؤية أو المبنى، وفي البنيات والتقنيات السردية المميّزة للملفوظات.

6. تحديث الأدب السردي في مدار المؤثرات:

يُعزى تحديث، وتفتح وإعادة هيكلة الإبداع الأدبي في المغرب، حوالي نهاية العقد السبعيني، إلى جملة مؤثرات منها ماهو داخلي، أي خاص بالمحيط المغربي في بنياته المختلفة، وهي التي يمكن الوقوف عليها في مظانها.(46) وفيها الخارجي، وستلتحم بسابقتها لدرجة يصعب فرزها، فكلا المؤثرين لهما فعلهما الأكيد، المتخلل لنص المحكي.

■كان للتيارات الفكرية وال؟أدبية والإيديولوجية النشطة بالمشرق صداها المسموع في المغرب.

6. 1 لقد كان للمؤثرات الخارجية أثرها الفعال الذي نحتاج حقاً إلى التوقف عنده ببعض التفصيل، ونحن نعني هنا بالدرجة الأولى ثقل الثقافة العربية وآدابها في المشرق مقترنة بالتيارات الإيديولوجية وكذا ما استطاعت أن تستوعبه أوتأخذه من ثقافات وآداب أجنبية أخرى. وهو ما يجعل تأثر الأدب المغربي مزدوجاً بحكم ازدواج مخزون وأشكال ماخضع لتأثيره. لنحاول، إذن، متابعة المؤثر المشرقي عن كثب في مساره، وملامحه وانعكاساته حدثياً وتاريخياً، في مادته وكذا على صعيد تلقي العمل الأدبي من طرف الكتاب المغاربة.

لسنا في حاجة إلى الرجوع بعيداً في الزّمن لتلمس علاقة مشرق /مغرب فهي تدخل في باب الحصر التاريخي، ولسنا مطالبين، هنا على الأقل للتذكير بالمراحل كافةً فأغلبها معلوم وفاعليته محسومة(50). مايعنينا عاجلاً هو الأقرب إلى المعاصرة حين كان للتيارات الفكرية والأدبية والإيديولوجية النشطة بالمشرق صداها المسموع في المغرب مع منطلق العقد الستيني، ممّا جعل محافل سياسية عندنا، إنما تستعمل وتردد شعارات وتحليلات وتتبنى قضايا مصدرها هناك، فالناصرية، والقومية، مثلاً بطنتا ولونتا.

إيديولوجية اليسار المغربي. وحين هزت نكسة يونيو (حزيران) 1967 مصر والعالم، كله، ضرب الوسط الثقافي، في المغرب في الصميم. فقد تبخرت كثير من الآمال وأحبطت طموحات وتصوّرات عن تجديد الهويّة الوطنية. وعن التغيير الاجتماعي المتواشج بالمصير العربي المشترك. بيد أن العواقب السياسية والسيكولوجية التي وُصِفت بالكارثة على الأمّة العربية(51). حفزت النخبة الفكرية المغربية على إعادة النظر في الحاضر والماضي على السواء بحثاً عن آفاق جديدة، وقد انعكس هذا الوعي على أكثر من مستوى. في إطار الإنتاج الأدبي ستؤهل المحنة لتوسيع الرؤية وتكثيفها وخلخلة جمود أو رتابة التيمات المطروقة، ودفع الكاتب، وقد تبددت الأوهام، نحو استبطان التجربة الخلاّقة.

6. 2 ولمن قد يعتقد بوجود مبالغة في الاقتران الموصوف أو بعض التعسف نرد أن الكتاب المغاربة، فلا استثناءات محدودة. كلّهم ذوو تكوين عربي، وأن مشاعرهم ومُثُلهم مغموسة في المدّ القومي المشارك جذرياً في تأسيس الرؤية عندهم. وعلينا أن نلاحظ في هذا المسار، مما يعدّ أمداً بالغ الدلالة، كيف أن تعاظم الخيبة من تحقق المصير العربي المأمول وجد له انعكاسه المباشر على الأدب، مشرقاً ومغرباً. فتبدّلت مُثُله وغيّر قيماً بقيم، إمّا عبوراً بالنقد الذّاتي أو بضرب من النّهش الذّاتي لحالات أفراد متأزمين أصبحوا في قطيعة مع المحيط وانعدم أمامهم كلّ أفق للتغيير، والحال أن المراد هو رغبة الوصول إلى أسباب الهزيمة وانهيار الأمة.

■بلغ تأثر المشرق على المغرب العربي مداه على صعيد تلقي الأعمال الأدبية.

ولقد بلغ تأثير المشرق على الجناح الغربي من العالم العربي مداه على صعيد تلقي الأعمال الأدبية. فإذا كانت الشروط الإيديولوجية والسياسية الجامعة للمنطقتين قد نبّهت المثقفين المغاربة لمعوقات الحاضر وأهمية اعتناق قيم بديلة للمستقبل، فإن النّص الأدبي المشرقي، ونعني الحديث لعب أكبر دور في التحسيس والحفز على التحديث الأدبي في المغرب، وضمنه، بصفة خاصة، العبور إلى منطقة الكتابة السردية الفنية، أجل، لقد كان القاص والروائي عندنا تابعاً في تربيته القصصية وتمرسه على النّسج السردي، وأساتذته، المباشرين وغير المباشرين، وليست الأسماء في هذا المجال مايعوزنا بدءاً من رواد القص الأوائل في مصر ومن تتلمذ عليهم مروراً رسخت بأقلامهم فنية القصة القصيرة والرواية، وامتداداً من هؤلاء إلى كل المطورين والمجددين في مختلف الآداب العربية. وستخترق التيارات المتباينة للأدب الحديث في مصر خاصة ستخترق ذاتها، بكيفية عشوائية، الأدب المغربي أي بنفس الصورة تقريباً للتأثير الذي عرفه أدب المشرق من جانب الآداب الغربية(52). ولاشك أن الدراسة المقارنة الدقيقة للكتابة السردية في هذه الآفاق المتعددة هي وحدها مايكفل معرفة موثوقة بظواهر ونوعيات ومستويات التأثير والتأثر، مما يخرج عن دائرة اهتمام البحث الراهن، ويعد في الواقع مطلباً شديد الصعوبة نظراً لعدم الانتظام في تلقي الأعمال الأدبية المشرقية من قبل المغاربة، أو خضوعه للصدفة أو المزاج وغير ذلك، مما لا يسهل رسم شبكة التحليل وضوابطه.

غير أننا لا نعدم وسيلة للتغلب على بعض الصعوبات باللّجوء إلى اقتراح فكرتين متوازيتين، واحدة تخص مردود التلقي في تطوير أو تبلور الأجناس الأدبية الحديثة في المغرب، والثانية تنشغل بصلة القرابة بين الرؤى والتيمات في الأدبين المشرقي والمغربي.

6. 3 تقودنا الفكرة الأولى إلى بحث الكاتب المغربي عن التآلف مع ضوابط وتقنيات الأجناس الأدبية وتملّكها في مرحلة أولى خلال العقد الخمسيني لم تتجاوز قراءة هذا الكاتب قصصاً مصنوعة بسذاجة أو تعثر، وبمقارنتنا للمتنين المشرقي والمغربي سنلاحظ أن الأصل والفرع كانا معاً مع فارق التفاوت التاريخي في انتهاج خط التحديث، طبعاً- في مضمار التعلّم قياساً بالمتن الغربي الأمّ. وهو مانجم عنه، بالنسبة للأدب السردي في المغرب، حدوث تفاوت مزدوج، على المستويين الزمني والتّجنيسي، بالعلاقة مع النّموذج السابق، من جهة، ووجود تأثير غير مباشر للأدب الغربي في صورة مثاقفة محرّفة، من جهة ثانية.

من هنا مصدر الطابع المركب للتأثيرات الخارجية، على نشأة الأدب السردي المغربي وتطوره اللاّحق. إن هذه التأثيرات لاتندرج في خطاطة قابلة للتّحقق منها ولا ينتظمها، إيقاع محدّد، وهو مايعطيها وضع الإشكالية.

مع تقدّمنا صعداً في العقدالستيني سيصبح ممكناً سلُّ الخيوط المتشابكة للمثاقفة النّصّية وهذا بفضل مهارة نسبية في كتابة النّوع السردي. طيلة فترة التّعلّم كان الكاتب المغربي "يستهلك" دون تمييز كل مايصل إلى يده من نصوص(53). عربية وأجنبيّة مترجمة (فرنسية، إنجليزية، وروسية). والأعمال المترجمة قلّ أن تعنى بنقل الخصائص الأدبية للنّصوص الأصلية، كما أن الاختيارات في حقل الترجمة عصفية، بينما لا سبيل للوصول إلى تلك النصوص في لغتها الأمّ(54).

علاوة على هذا لم يتجاوز تعليم الأدب العربي الحديث ماهو متيسّر في مرحلة النهضة. ومع تجاوز مرحلة التّعلم ستقوم

علاقة جديدة مع الأعمال المتلقّاة ستعلن عن نفسها. أولاً، بجهد في الاختيار مرجعه أهلية الكاتب وكتابته المعبّر عنها بتنوع التيمات والأساليب الفنيّة، وكذا بالتطور العام للإبداع الأدبي الواقع، دائماً تحت ظل تأثيرات المتن القصصي المشرقي (والغربي)، وبنسب مختلفة بين هذا الكاتب وذاك.

لابد من الإشارة أيضاً، إلى ماعرفته حركة الترجمة، بدءاً من العقد الستيني، من توسّع في المشرق العربي، وفي لبنان خاصة حيث نهضت ترجمة أو "تعريب"(55). الأعمال الأجنبية مركّزة أحياناً، وبكيفية منتظمة، على تيارات أدبية وأعمال روائية بعينها (56)، وهي حركة ستفعل فعلها الملحوظ في توسيع الأفق الإبداعي لكتّابنا بما ستضعه بين أيديهم من نصوص روائية سيّدة ينتمي قسم بارزٌ منها إلى تراث الواقعية. وابتداءً من هذه الفترة بالذات سيغدو من الممكن قياس تأثير مثاقفة ونتائج التلقي على المتن السردي المغربي، وذلك بالاعتماد على مظهرين أساسيين: الأوّل يخصّ محاور التيّمات والرؤى في السرد. نشير هنا إلى أن المتن المذكور شرع ينفتح على تنوّع الفضاء الاجتماعي والبشري.

وإجمالاً فإن جل المضامين تدور في محيط عالم البورجوازية الصغيرة أو الطبقة الوسطى بالأحرى، بأزماتها المعيشية والذّاتية، بتطلعاتها وأوهامها وانكساراتها الاجتماعية والنّفسية ممّا يعدّ، في الواقع، خطّاً مشتركاً للتخييل الأدبي العربي جميعه، وفي هذا الصدد يقول عبد الله العروي بحق: "حين ستعرف الرواية العربية الموضوعية التفتح فإنها ستدرك ذلك تحت راية البورجوازية الصغيرة هذا ميسم على درجة بالغة الأهميّة ينبغي استحضاره دائماً إذا ما أردنا إصدار حكم سليم على قيمة "الواقعية" التي ستعلن مبدأ وثوقياً غير قابل للمساس به"(57). أمّا المظهر الثاني فيخص السرد المتقن والمهذّب أكثر فأكثر. المميّز تحديداً بالتباعد الضروري بين المؤلف وسارد قصته، ودائماً، نتيجة لتأثيرات المتنين العربي، والأجنبي من ورائه، ستتطور ضوابط تقنية القص وتتنوّع وهو ما سيؤدي، في القصة القصيرة، إلى خرق القاعدة التقليدية للوحدات الثلاث، مثلاً.

■حين ستعرف الرواية العربية الموضوعية التفتح فإنها ستدرك ذلك تحت راية البرجوازية الصغيرة.

6. 4 الوسيلة الأخرى التي يمكن للباحث اعتمادها لتوضيح دور النص القصصي المشرقي في النّص المعني بالدراسة تنطلق من فكرة التقارب الموجود بين الرؤى والتيمات في كلا النّصّين. فيوسع كل من يتفحص الأدب السردي العربي بأن يضع يده على الحضور الكثيف لأوضاع الطبقة الوسطى بصفتها مادة أولية للحكي. أكيد أن هنالك تفاوتاً تاريخياً هامّاً في تطور المكونات السوسيوثقافية والسياسية والاقتصادية في هذا الصدد بين مشرق ومغرب، وعلى سبيل المثال تمثل سنة 1952، تاريخ اندلاع ثورة الضباط الأحرار التي ستؤول قيادتها في الأخير إلى الزعيم جمال عبد الناصر. وفي الفترة نفسها (1953) نرى المغرب خاضعاً بعد للاستعمار ويُنفى السلطان محمد الخامس وتأخذ المقاومة الوطنية منعطفاً حاسماً. رغم هذا التفاوت نستطيع أن نلاحظ بأن التجربة السياسية والاجتماعية الجديدة في مصر ستمثل نوعاً ما مطهراً من التطلع والآتي المغربي. وبعبارة أخرى سيسقط المغاربة ماضي الآخرين على حاضرهم الخاص فالتيمات المطروقة من لدن قصاصينا بعد الاستقلال سبق أن استثمرت في النموذج المصري خلال العقدين الأربعيني والخمسيني، بل وقبل ذلك وسيستمر هذا التفاوت من جوانب مختلفة إلى حدود العقد السبعيني وما من شك في أن الانجذاب نحو فن القص عند الأصل المشرقي عامة وهيمنة نموذجه يعدّ أساس التقليد الملحوظ، لكن بوسعنا القول أيضاً، بأن وجود نوع من التماثل بين رؤيتي العالم كما احتوتهما الكتابات السردية جعلت هذا التقليد حتمياً.

6. 5 لعلنا نمس هنا نقطة باعثة على القلق، ذلك أن تجربة أدبنا السردي، ومراحلها الأولى والوسطى إن لم يكن يميزها شيء عن غيرها. بل وإذا ظهرت مجرد نسخة لأصل سابق، فعن أيّة شرعية وعن أيّ نوع من الواقعية والرؤية الواقعية في أدبنا بمقدورنا أن نتحدثّ؟ والحقيقة أن مثل هذا الشاغل يشمل كتابة التخييل العربي الحديث كله بما أنها في أغلبها وجوهرها نتاج أجناس تعبير وتشكيل موضوعة خارجها، عندئذٍ فإننا مطالبون كلّما عرضنا لمحاولات تحديث الكتاب العرب في هذا المجال أن نستعيد إلى الذهن الحضور الكلّي للنموذج الغربي في شتى تنويعاته المستأنفة من قبلهم، والمجربة طويلاً بغية الالتحاق بفلك التحديث والتحليق في فضائه، ولو كلّف ذلك معاناة التجربة تحت ميسم ازدواجية التفكير والإحساس بالأزمة. والبحث عن شرعية تاريخية جديدة وعن إبداعية مجدّدة تحذو حذو "الآخر" ببرزان هذا الميسم؛ فالأزمة، كما يقول عبد الله العروي، ليست شيئاً عديم النظير "إن كل مجتمع عرفها، يعرفها أو سيعرف تجربتها على طريقته، وليس مؤكداً أنه لن يعيشها سوى مرة واحدة، وإلاّ كيف يمكن تفسير إعادات الترتيب والاكتشافات المستعادة وتجدد التيارات"(58).

■إن تجربة الأدب السردي المغربي في مراحلها الأولى والوسطى لم يكن يميزها شيء من غيرها.

تبعاً لوجهة النظر هذه يفقد سؤالنا أوتساؤلنا القلق نسبياً بعض حدّته ليرتبط بالأحرى بجملة الإشكاليات الملازمة بالضرورة لتجربة قصٍّ يمثل تعلّمها وشاغل تقديم شهادة عاجلة، أو ما يسميه هـ.ميتران "متعة الحكي" و"خطاب عن العالم"(59).

نقول يمثل إجمالاً الخاصيتين الرئيسيتين لها. وينبغي، في الواقع، اعتبار هذه الخصائص بمثابة المقياس الجوهري لمشروعية مشروع في الإبداع باعتبار هذا الأخير لم يكن قادراً وليس له إلاّ أن ينخرط في نهاية المطاف في وضع (*Statut*)

يختص به. والاعتراف بهذه الفرضية.

للتصريح بطريقة غير مباشرة، أو نظرياً على الأقل، بأن مشروع الإبداع السردي المغربي، رغم بساطة بداياته، كان ضرورياً لإقامة بنيان تحديث جيّد الرسوخ لزم مدوره حتماً بمرحلة التقليد لنموذج أو نماذج سابقة عليه، هي في آن واحد مرحلة تعرف وتعلم فتمثل لاحق، والتي صبت فيها تأثيرات فضاء أو عالم من خارج النص شديد الفعالية في شحن الخطاب الروائي.

❑

❑ الهوامش:

1- يمكن القول بأن الأبحاث المنهجية في الأدب المغربي انطلقت بكثافة وانتظام مع النصف الثاني من العقد السبعيني في إطار الرسائل والأطروحات الجامعية، وتركزت على الشعر والقصة القصيرة.
2- الإحالة هنا على القولة الشهيرة للصاحب بن عبّاد المستوحاة من سورة يوسف:"هذه بضاعتنا ردّت إلينا" وكان هو من كبار رجال الآداب في القرن الثالث الهجري، قد فاه بها معلقاً على توصله بكتاب للأديب الأندلسي المرموق ابن عبد ربه، بما يفيد أن الأندلس في نظره، إنما تكرر ماهو معروف سلفاً في المشرق.
3- الركابي، جودت، في الأدب الأندلسي، القاهرة، دار المعارف، 1980.
4- كنّون، عبد الله، أحاديث في الأدب المغربي الحديث، القاهرة، معهد الدراسات العربية العالية، 1964.
5- المصدر نفسه، ص122
6- المصدر نفسه، ص.17
7- المصدر نفسه.
8- المصدر نفسه، ص.21
9 - WELLEK, Rene` Et WARREN, Austin. Lathe`Orie litte`Raire, Paris, Seuil, 1971, (Coll. Poe`Ti`Ue).P.144.
10- MARX, Karl. Critique De I'E`Conomie Politioue , Paris, 1957, Pp. 173-174. Cite Par WELLEK & WARREN, Op, Cit P145.
11 - TODOROV, Tzvetan , Qu`Est-Ce-Que Le Structuralisme? [Tome] 2: Poe`Tique, Paris, Seuil, 1968. (Coll: Points), P.19
12- انظر:
JULIEN, Charles- Andre`, Le Maroc Face Aux Impe`Rialismas: 1415-1956. Paris, Ed, Jeune Afrique, 1978/ P29.
وانظر أيضاً:
الناصري، أحمد، الاستقصاء، في أخبار المغرب الأقصى، ج9. الدار البيضاء، دار الكتاب، 1956، ص 50.
13- انظر:
LAROUI, Adballah . Histoire Du Maghreb. Paris, Maspe`Ro, 1970. P.206.
14- نفسه: ص 275.
15- الفاسي، علال، الحركات الاستقلالية بالمغرب العربي، تطوان، دار الطباعة الوطنية، 1956، ص 85.
16- المنوني، محمّد، مظاهر يقظة المغرب الحديث، ج1، الرباط مطبعة الأمنية، 1973، ص 27.
17- TOMICHE, Noda. Histaire De La Litte`Rature Ramones Que De L`Egypte. Moderne, Paris, G-P . Maisonneuve Et Iarose, 1981. (Islam Cl`Hier Et D`Aujourdhui, 15). P.11.
18- انظر:
JULIEN, Ch. -A.Le Moroc.... Op. Cit, Pp 87-90.
19- AYACHE, Abert. Le Maroc , Paris, Ed, Sociales, 1956.P115.
20- انظر المنوني، مظاهر... م.س...ص.288
21- الجابري، محمد عابد. تطور الانتلجنسيا المغربية: الأصالة والتحديث في المغرب، في: جخلول عبد القادر، الأنتلجانسيا في المغرب العربي، بيروت، دار الحداثة، 1984، ص 25.
22- الشاوي، عبد القادر، السلفية والوطنية، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1985، ص 181.
23- الفاسي، علال. الحركات الاستقلالية...،م.س. ص134.
24- يقول غولدمان: "حين نتحدث عن الوعي الجماعي فينبغي كلّما تعلّق الأمر بإبداع الأعمال الثقافية الرجوع إلى المجموعات ذات الامتياز والتي يتوجه وعيها نحو تنظيم شامل للعلاقات البشرية فيما بينها".
انظر:
COLDMAN, Lucien. Structuralisme Ge`Ne`Tique En Sociologie De Litte`Rature. In, Structuralisme Ge`Ne`Tique: L`Oeuvre Et L`Influence De Lucien Goldman [Ouvraqecdkctif] , Paris Denoel/ Gonthier, 1977, P. 39.
25- انظر:

JULIEN, CH-A, Lemarocface.... , Op Cit, P 160.

26- انظر:

LEVEAU, Remy , Islam Et Contro`Le Politique Au Moroc. In: Islam Et Politique Au Maghreb , [Ouvrage Collectif] Paris , Ed, Cnrs. 1981, Pp. 271-281.

27- انظر: الفاسي، علال، الحركات...، م.س. ص 140.

28- انظر: *AYACHE.. Le Marx , Op, Cit , P115.*

29- انظر: الفاسي، الحركات...، م.س.ص. 167.

30- المرجع نفسه.

31- كان السلطان محمد بن عبد الله (1757-1790)، الذي أدخل الوهابية إلى المغرب، قد أصدر منشوراً يحدد فيه المواد التعليمية التي يجب الاقتصار على تدريسها في المساجد (سواء بالقرويين أو غيرها). وكذا ماينبغي اعتماده من مراجع في الفقه والنحو الأدب والحديث والتفسير. وقد ورد في هذا المنشور مايلي:"ومن أراد أن يخوض في علم الكلام والمنطق وعلوم الفلسفة وكتب غلاة الصوفية وكتب القصص فليتعاط ذلك في داره(...) ومن تعاطى ما ذكرناه في المساجد، وناله عقوبة فلا يلومنّ إلاّ نفسه..". ويخلص المنشور إلى القول:"فحين يسمعونهم [الطلبة] يدرسون هذه العلوم التي نهينا عنها [ومنها القصص] يظنون أنهم يحصلون على فائدة بها فيتركون مجالس التفقه في الدين واستماع حديث رسول الله (ص)، وإصلاح ألسنتهم بالعربية فيكون ذلك سبباً في ضلالهم"..

نقله كنون: في "النبوغ المغربي في الأدب العربي، ج1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1961، ص 276.

32- يرتبط هذا الموضوع خاصة بوضع الأديب في مجتمع لم يتبلور فيه بعد مفهوم الكاتب، وحيث ثقل الهيمنة الأيديولوجية، من جهة، وقوّة التقاليد الثقافية والأدبية لا تسمح لهذا المفهوم باختصاص مستقل بذاته، لم يقتصر هذا الحال على مرحلة الاستعمار التي تطلّبت تعبئة الأبناء وربط هويتهم بالمقاومة، بل امتد إلى مرحلة الاستقلال في العقود الأخيرة، ونعتقد أن الموضوع المعنيّ في حاجة إلى معالجة، أخرى نأمل في إنجازها في المستقبل.

33- انظر. مجلة المغرب. فبراير 1933.

يحمل المقال المعني أسفله توقيع "م" ونعتقد أن صاحبه هو محمد عباس القباج، ناقد المرحلة المعروف.

34- *GOLDMANN, Lucien. Structuralisme Ge`Ne`Tique... Op. Cit. P23.*

35- بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دراسة بنيوية تكوينية، بيروت، دار العودة، 1979، ص 338.

36- انظر: الناقوري إدريس، المصطلح المشترك، دراسات في الأدب المغربي المعاصر، ط 2، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 1980، ص 237.

37- راجع، عبد الله القصيدة المغربية المعاصرة- بنية الشهادة والاستشهاد. الدار البيضاء، منشورات عيون 1987. /

38- العوفي، نجيب، جدل القراءة، الدار البيضاء، دار النشر المغربية 1983، ص 145.

39- انظر:

JNSTITUT DE SOC,OLOGIE DE L`UNIVER SITE LIBRE OEBRUXELLEX, CENTRE L'ETUDE DE L`AMERIQUE LATINE.

Fiction Et Re`Alite`; La Litte` Rature Lation- Ame`Ricaine, Pruxelles, Edirions De L`Universite` De Bruxeues, 1983.

انظر بصفة خاصة مقالة *Julion CORTAZAR* بعنوان:

Options De L`E`Crivain Lation - Ame`Ricain D`Auyaurdhai, Pp 17-26.

40- انظر:

ISER, Wolfgong, L`Acte De Lecture; The`Orie De L`Effet Esthe`Tique , Graxelles, Pirre, Margaga, 1985, (Coll. Philosophic Et Langage)P. G

41- في سنة 1975 سيسترجع المغرب الصحراء الغربية التي كانت واقعة تحت الاحتلال الإسباني، سيضطر لمواجهات عسكرية مع مجموعة انفصالية، الشيء الذي سيؤهل لإجماع شعبي حول القضية الوطنية حاكماً بتأجيل المطالبات الاجتماعية والاقتصادية، وهكذا أصبح السلم الأجتماعي قائماً بحكم الواقع.

42- *MITTERAND, Henri, Le Discours Du Roman, Paris, Paf, 1980, (Coll. Ecriture), P83.*

43- نفسه، ص 84.

44- *GENETTE , Ge`Rard, Figures II Paris, Seail (Coll, Points) , P 73.*

45- من أجل فهم حسن لأصل مفهم *Piction* وتحولاته ومختلف استعمالاته نحيل القارئ على:

HAMBURGER, Kate, Iogigue Des Genres Litte`Raires , Paris, Seuil, 1986, (Coll, Poe`Tique), Pp. 69-72.

46- يعتبر تيودور فونتان *The`Odor FONTANE* أن على الرواية "أن تحكي لنا قصة نعتقد بها وأن عليها أن تظهر لنا عالم التخييل كعالم حقيقة...".

- المصدر السابق، ص .71

47- المصدر السابق، ص .72

48- *MITTERAND, H. Le Discours... Op. Cit Pp. 87-88*

49- يتعلق الأمر بوصف المحيط السوسيو ثقافي وتحديداً العناصر الداخلية المشكلة لمختلف الرؤى الثقافية بالمغرب. وهو موضوع مستقل بذاته، وتعزز عناصره الطرح الراهن، والمقام لا يسعفنا إلا بالعرض والاختزال.

50- يتعلق الأمر بجدل قديم قبل تفكك المركزيات الثقافية في العالم العربي.

51- شكري، غالي، سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، بيروت، دار الطليعة 1981، ص.ص 193و .200

52-انظر علوش، سعيد، إشكاليات التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي: دراسة مقارنة، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1986. ص ص 81-82.

53- نعتمد هنا على شهادات وتصريحات مباشرة من كتاب أصدقاه وزملاء، وعلى معاينات ميدانية، وكذا علىتجربة شخصية في هذا المضمار.

54- باستثناءات لا تكاد تذكر، فإن الجيل الأول من الكتاب المغاربة، أي الرواد من المحدثين-، وكذا الكتاب الذين نشطوا في العقد الستيني تلقوا تعليمهم في محيط عربي إسلامي صارم، والأوائل تلقوا على الأغلب تعليمهم، إمّا في جامعة القرويين، أو بتطوان، أو كلية بن يوسف بمراكش. بينما تلقى من بعدهم تعليمه أمّا في المدارس الوطنية الحرّة أو المدارس العمومية، ثم في الجامعات في أسلاك عربية، ولم يكن تلقين الفرنسية يمثل شأناً كبيراً في التعليم الحر. ومن كتّاب العقد الستيني نجد محمد بيدي وهو ذو تكوين مزدوج، ولكنه يؤكد القاعدة، فقصصه لا تكاد تختلف في شيء عن قصص أبناء جيله، من ذوي التعليم العربي الخالص.

55-كثيراً ما نجد كلمة (تعريب) تستعمل من قبل المترجمين بدل كلمة (ترجمة). ونعتقد أن هذا الاستعمال يراد منه لفت نظر القارئ إلى قيمة العمل المترجم من جهة نقله بعناية ولغة متقنة.

56- تقدم دار النشر اللبنانية "دار الأداب" المثال الأكثر دلالة في هذا المنحى. ففي ظرف سنوات محدودة ترجمت مجمل الأعمال النظرية والروائية الوجودية. وتقدم مجلة "الآداب" نخبة مترجمة من القصص الأجنبي، من تيارات متنوعة بموازاة القصص العربي المجدد. فيما اختصت "منشورات عويدات"، وهي الفرع اللبناني لدار النشر الفرنسية "هاشيت" في ترجمة بعض العناوين الكبرى للرواية الفرنسية واختصت دور "لبنانية أخرى بترجمة الأعمال الفلسفية والأدبيات الإيديولوجية والسياسية. وهذا فضلاً عن ماكان يترجم في القاهرة ودمشق، مما وصل إلىالمغرب أو لم يصل.

57- LAROUI, Abdallah . L'Idie'Ologie Arobe Contemporaine, E'Dition, Revue , Paris, Maspero, 1977. (Coll, Textes A L'Appui). Pp. 188.

58- LAROUI, AWALLAH, Islam Et Modernete', Paris, La De'Couverte, 1986. P77

59- انظر:

MITTERRAND, H. Le'Discovrs...Op. Cit, P5.

□□□

حبّة خمرٍ في شفةٍ عُليا
وحبيبي سكران..

* المجنونة

عصفورٌ في الشمس
وعصفورٌ في الصبح
وعصفورٌ يهوي في قلب الزيتونه
لم يبقَ سوى طلقةِ حبٍّ واحدةٍ
أيتها المجنونه

* الصياد والزيتون

زيتونٌ من كلماتٍ عذراوات
زيتونٌ مرتعشٌ
زيتونٌ مفترشٌ خدَّ الشمسِ
ولم تسقطْ حبّةُ ترياقٍ
لم تسقطْ وَرْقه
صيّادون
وصيّادون
وصيّادون
وأبرعُ صيّادٍ
آخرُ صيّادٍ
آخرُ تشرين الثاني
نهدتهُ طلقه

* كفـافـي

كان كفافي
يأكلُ زيتون الحبِّ الصاحي
في بَدءِ حلاوتهِ
حينَ رماهُ الصيّاد بسهمٍ
قال كفى
قال الصيّادُ كفى
لكنَّ السهمَ
كفى
وكفافي
يسقطُ
يسقطُ
يسقطُ
حتى صار كفافي...

* طائر الحب

في الزيتونةِ طيرُ الحبّ
في الزيتونة طيران
ليلٌ وسماءان
خائفتان
قلبٌ ويدان
راجفتانْ
في الزيتونة طيرُ الحبْ
في الزيتونة خوفان
وجناحان طويلان
- الأول يستلقي الحبُّ بعينيهِ
والثاني:
في البحر يكُبْ

* آنيـــة

آنيةُ شمسيّة
صنّعها جَدّي من خشب الزيتونةِ
أركبَها فوق حصانٍ حَجريٍّ
يتأرجحُ قرب خوابي الزّيتْ...
تستعملُها أمّي للزّهر البريِّ إناءً
تنهرُها
لتطاردَ كلَّ خيولِ العتمةِ
في صالون البَيتْ

* بـــارودة

الشمسُ انْتظرت أعواماً
في شبّاك البيت الشرقيّ،
أفتكرتْ/ ضجرتْ
تركت شِقّاً في باب الصالون
وغابتْ
من سنواتٍ تلعب خلف بيوتِ
الغيْم الدامي
طوراً بالصمت وطوراً بالبارودْ
الشمسُ تعودْ
تتطلّع من شقّ الباب وتُدْخِل
بارودتها
وتُصوِّبُ في العتم إلينا:
- عينٌ مغمضةٌ

والأخرى وجع مولود

* أغنية لارا

الآتي
يركبُ تحت كنيسة لارا
فرسَ الشمسْ
والراحلُ (يركبُهُ الأمسْ)..
وبعيداً خلف صخور الوادي يلتقيانْ
لكنْ لارا بارودةُ رَيْحانِ
تُطلقُ ريحاناً أزرقَ
من جَبل الشيْخ إلى الجْولانْ
لارا وجهٌ دمعتُهُ آخرُ أيلولَ
وبسمتُهُ أوّل نَيْسانْ
لارا شفتانْ
عيْنانْ
عينٌ قمر الظُّهر على بوَّابةِ
مرجَعيونْ
وعينٌ شمسُ الليل على مَرْمى
جَبل الريحان

* وشـــــاح

الشمسُ وشاحٌ
يربطهُ أيلولُ الفارسُ
يعقُدُهُ في صوت حصاني
لكنْ..
تُفلته الريحُ
تلفُّ أناملُها
وتُتابعه شالاً شالاً فوْق اللَّيْطاني

* جبل الريحان

نزلوا
خمسَ بنادق
طلعوا
فجراً
والليلُ يغطّي الوديان
مَسَكوا خيطانَ الشمسَ الخمسةَ:
- أربعةٌ في شكل رياح
والخامسُ جبل الريحان

* خـــلق

كفُّ الشمس الثكلى
مرفوعَهْ
غيمةِ برقٍ
ومظلّةَ صحوٍ وعصافيرْ
نزلتْ من كفِّ الشمسْ
هبطتْ
وقعتْ
في حفنة صوتي
لكنْ
قلبي شتّتها في صيْحة موتي
وبنى منها صخراً وقرى
ودروباً ومشاويرْ

* الأصابع

الشمسُ الحلوةُ لارا
تمحو في شفتَيْها أحرفَها..
الشمسُ الحلوةُ لارا
تعرفُ أنّ الفلاّح الجاني
تشرينَ الثاني
يتركها
تتعرَّى خلفَ الصخرةِ
حبَّةِ خوْخٍ في البردِ القارسِ كي
يقطفَها
ولذلكَ
حينَ يمدُّ أصابعَهُ
تضربهُ فوق أصابعِهِ
وتردُّ على ساقيْها معطفَها..

* أطفـــال

يتفتّح تشرينُ
نساءً في شكلِ مطاحنْ
يغزلنَ الصوتَ بقاعاً
يقتحنَ العشبَ بيوتاً
ينشرنَ الغيْمَ جنانَ من وردٍ
وشقائقَ...
يتفتَّحُ تشرينُ
أكفّاً متشقّقة

شاهقةً
في وجع الصخر القاسي
أطفال زنابقْ

*** عذراء غيفارا**

بالأمنْ
عذراءُ البحرِ الحافي
حملتْ طفلاً
من زنبقةٍ طلعتْ
خلفَ "الجبل الصافي"
طلعتْ
طلعتْ
لتطالَ الشمسْ...
بالأمنْ

*** حبــلى**

الشمسُ الحُبلى
أخذتني من نومي
غمرتني
فوق سطوحِ الدّفلى
أخذتني في شفتيها
ألقتني
من بيتٍ للغيْمِ على بوّابةِ جَبل الشّيْخِ
رمتْني
في أنّتها
تركتني في قبلتِها
باقةَ فُلِّ
الشمسُ الحُبلى...

□□□

صــدر

ù –ηñù ÜÇĤəÜbiḉ ù DŽ̌ɛ 5N

شذرات جبلية متوهجة

شعر ....

............محمد البدري

ربيعة الرّقي

لا يغادر الرقة إلاّ ليعود إليها

شعر: خالد السلامة الجويشي

1- لا تقولوا

يا عيون الرمل
يا أحداق من شادوا زوايا قيعةٍ
ضاعت شظايا لمرايا في السمات الوافدةْ
والعقول الخامدةْ
والصدور الجاحدةْ
لا تقولوا غاب عن شطآنه الخضراء
للورد عبيرٌ أن يطويه الترابْ
لا تقولوا راح، لن يلوي
الجناح المتعب المكدود نحو الدارِ
في الأسحار
للنهر اصطخاب حين تلوي عنقه الهيمان
أسرابُ الذبابْ
لا تقولوا:
لن يليح الرأس
لن يُسقي الثريا
لن يعودْ
لا تقولوا: راح يستجدي مزاريب الجدودْ
لا تقولوا: غاب يستعطي فتات المائدةْ
***

2- مشرق الشمس

ها أنا من مشرق الشمس أنادي:
لا أخطّ الرسم فوق الرملِ
لا أمحو من البال عشيّ الموت
أحداق المطرْ
أشْرِب اللحظة كالفجر ضيائي
وأروّيها بدمع العين
قدْ تمحو هوان النفس
إذْ ذابتْ لدى كهف السفرْ
يا مهاة الروح،
يا عصفورة القلب الذبيح
هل تُرى رُدّت إلى الشط عيون الباسمةْ
صعدت من مقلة النهر جناحاً
تاه ملهوفاً يغنّي
ثمّ أهوت في مهاد المشرق المدمى
كحيرى هائمةْ
أمْ ترى ديستْ كما الأزهار في الصبحِ
على صخر المطارات
وأرداف المحطّات
وسيقان القطارات
مناديل الرحيلْ
وقصاصات الدخولْ
وعناقيد النخيلْ
ومواعيدُ تناءتْ في خيالٍ
كلّما هبّ انكسرْ
يا ترى لولاكِ
هل صِيْغتْ نهاراتُ عذابٍ
عند سرداب النفايات القبيحْ
أو تماهتْ في شبابيك(انتظرْ)

أو زقتْ في بؤرة الصمت الجروحْ
أو همسْتُ الليل مهموماً
أناجي في فيافي الروحِ
من أقصى الأقاصي:
"ما أبالي من لحاني فيك
أوْرَامَ انتقاصي
ولقد عذّبت روحي
فمتى فيك خلاصي"؟!
***

3- مغرب الشمس

ها أنا من مغرب الشمس أنادي:
"سرقوني من بلادي"
غير أنيّ لا أغطّ الإصبع المكلوم
في حسو الصحارى الهامدةْ
أو أنيب الروح
في صلب البروج الجامدةْ
بل أناجي وجه من أهوى...
فقد تصحو
وأبقيها على قلبي
فقد تغفو
لأنيّ في مخاض النوء أغشى
أن تموء الليلة الغبراء في جرحي
وتعنو ساجدةْ
لخيال من قذى الأحقادِ
مركوم على هام التلال الجامدةْ
لا شعاع النور في عينيه فيروز
ولا دمعاته ماء الفراتْ
ثمّ أصغي لعذارى النهر
لا يَسْكُنّ في الجرف
ولا يدلينْ للماء الجرار الفارغةْ
ثم أدنو
هل تُرى صُكّت عيون الشيخ والصفصافِ
هل جفّت مواويل الفراتْ
ها أناجي وجهك المحموم
قد يصحو...
أجرّ القلب ملهوفاً
لأقصي رأسك المخضوبَ
من بين الضباع الوالغةْ
وألمّ الضوء من جيدٍ
تردّى في الكراريس المواتْ
يا إلهي...
أترى من غاسق الإدغام نصحو
ليروّي دمعها دمعي
ويلطو صحوها الباكي على كفّ السباتْ
لأصيحَ الليل في كل النواحي:
"ما أبالي من لحاني فيكِ
أوْ رَامَ انتقاصي
ولقد عذّبتِ روحي
فمتى فيك خلاصي"؟!

4- مفرق الأفق:

ها أنا من مفرق الأفق
أردّ الصوت للنجم المهاجرْ
هل تُرى قُصّتْ غصون التوتِ في الشطآنِ
فالأعراب أفراداً وأفواجاً تنادوا
للقاء الجنة الخرساء
تحت الأسقف الصمّاء
تعلوها الحرابْ
فتناءت في مدى الأفق عصافيرٌ
تنادي وجه من أهوى:
عيوني...
قلبك الفارغ لا تبديه إنْ عزّ الجوابْ
ووراء الليل ونْقٌ من شآبيب السحابْ
وسرير من غصون الطرفة الحمراء
فوق الثلج يسري
لشطوط الذلّ والإدمانِ والزيف المجاهرْ
قلبك الفارغ لا تبديهِ
من بوّابة الموتى سيأتي مترفاً
كالفجر طفل الغيب
يعدو من غباشِ الصبح
في كفّيه أنهارٌ تفيض الماء في قحط المهاجرْ
فأنا يا أم روحي
"ما أبالي من لحاني فيك
أوْرَامَ انتقاصي

ولقد عذّبتِ روحي
فمتى فيك خلاصي"؟

5- سروة الروح

ها أنا من سروة الروح أنادي
آه.. يا ياقوتة الشطآنِ
هل أنساكِ
من جرحي يشدّ القلبِ مجدافاً
ليسري زورقي دوماً إليك
فتغنّي عند طين الشطّ والغدران:
أسرابُ العذارىْ
وعصافيرُ الصحارى
وإناثُ النورس الملتاع للماءِ
وأفراخُ الحبارى
مطلعَ الشمس على كفّ الغروبْ
آهِ.. قدْ عاد الغريبْ

يضحك النعناع في كفّيهِ
والعشب على زنديهِ
والجفلُ رياش القبّراتْ
وأدانيك.. .. ونصحو
أستردّ الشجو يُسقي سورة الشوق لديك
فخذيني لأردّ الروح في شط الفراتْ
وأغنيك مشوقاً
((لا أبالي من لحاني فيكِ
أو رامَ انتقاصي
ولقد عذّبت روحي
فمتى فيك خلاصي"؟!
وأغذّ الخطو مشدوداً إليك
عائداً ملّ الزوايا الراكدةْ
* * *

□□

□ هوامش

ربيعة الرقي: شاعر ضرير من الرقة، عاصر المهدي، الخليفة العباسي الثالث الذي طلبه إلي بغداد، لكن هذا الشاعر الجوّال الذي جاب مشارق الدنيا ومغاربها وكان يعود إثر كل رحلة غياب إلى الرقة ثانية، ضاقت عليه قصور بغداد بما وسعت، فاستأذن المهدي بالعودة بقصيدة مطلعها:

سرقوني من بلادي — يا أمير المؤمنينْ
سرقوني فاقض فيهم — بجزاء السارقينْ

فأعاده إلى الرقة والأبيات المضمنة في القصيدة له.
الباسمة: هي إشارة إلى الرواية الشهيرة باسمة من الدموع للكاتب الكبير الدكتور عبد السلام العجيلي ابن الرقة
الطرفة الحمراء: شجر ينبت تلقائياً على ضفاف الفرات.

□

قصيدة الاحتمالات

شعر: علاء الدين عبد المولى

خاتمة

أستطيع الآن طرح الأمل الباقي مع الريح،
وأدلي في ظلام دلو أحلامي الأخير...

×××1×××

أستطيعُ الآن تلويحاً بأهدابي
إلى الأنثى التي لن أفسد النّكهةَ في حضرتِها
بالشّرح والتّفصيل...
فلتسمحْ إذاً سيدتي أن أقلبَ الفنجان في الصّبح،
وأن أسرقَ من آنيةٍ شفّافةٍ وردَتها الحمراء،
ولتقبلْ صعودي من يديها باتّجاه المطلَق اللّحميّ،
عليّ أستطيعُ الآن أنِ أزعُمَ أنّي قادرٌ -عند انصراف الصّيفِ-
أن أجمع أشلائي من البستانِ،
والبستانُ في عُهْدةِ حرّاسٍ غِلاظِ القلْبِ،
أنّي خالقٌ من شجر الصّمْت أباً يقرعُ الأنثى
وليبِسَتْ في أعالي وقتِه ساحرةُ الألواح تُخْصي
بَوْحَ عينيه،
وأنّي قد أصوغُ الآن أسطورةَ تفّاحٍ جديدةْ
تنشئُ العالمَ من بدءٍ بلا رؤيا خطيئَةْ
آدم محتَشَدُ العشقِ،
وحوّاءُ بريئَةْ...

×××2×××

أستطيع الآن أن أجنَحَ نحو اليأسِ أكثرْ
وأعدّ العدّةَ السّوداء للأيام،
فالقادمُ غولٌ/لوياثانٌ/ سرطانٌ/
وتجاعيدُ تصيب الفكرَ
بنطالُ انتصارِ الرّوح فضفاضٌ قصيرٌ
وطريقُ الموتَ أقصَرْ...
قلتُ هذا الصَّخَبَ النَّثريَّ منذُ البدءِ،
هل يسمحُ لي حارسُ أوهامي بأنْ أعرى
وأن أدخلَ أرض الهذيانْ؟...
لأرى المرأةَ تحتكُّ يداها بلحاء الشَّجر الظّمْآنِ،
أو ألتقط اللّؤلؤ والمرجان من ساقَين/ حقلَينِ
لمحراث الحنانْ؟
هل يرى الحارسُ كلْبَ الصَّيد أعمى
وخرافٌ تتهاوى فوق أحجار التّلالْ
كالشّظايا من غيوم الاحتلالْ؟
هل أنا الرّائي الوحيدْ؟
أيّها الصّالح في محرابك الباذخِ،
يا راهبةً في دَيْر روحي،
يا جنود الشّعر،
يا بضعَ اقتصاديّين يَزْنُون بميقان نهاراتي،

لماذا لا ترون الآن جنَازي الجديدْ؟

×××3×××

أستطيعُ الآن أنِ أصفَحَ عن أنثى رَمَتْ
أرضَ بلادِ الشّام في هيبتها، فهي بلادي
وهْي من تُرضع أطفالَ حقولِ الضّوء من
ياقوتها الشّعشاع،
وهْي القِدْرُ يغلي بالحصى من أجل إطعام
زغاليل السّوادْ
هي من تلعنني في القُبلة الأولى
وتلتفّ على جذعي كما يلتفّ وادٍ حول
وادْ
حضنُها الأولُ ربّاني، هداني مضغتينْ
مضغةً غافلها الذئبُ، وأخرى للرّمادْ
أستطيعُ الآن إشعالَ البقايا، إنّما من أجل
أن أكملَ فصلَ الموت في المسرحِ،
فلتتكسر الآنِ المرايا
ولتكنِ جائحةً تطلع من كل الزوايا
وليذقْ من شاء هذا العنبَ الحامضِ،
يا ناطورنا الغَشّاش، ها أصبحتَ منّا
لتَنْم، تكتنز الفضّةَ والمستقبلَ السرّيَّ في
جوربك الخلاّقِ، يا مالكَ كلّ المُلْكِ،
هذا فضلُ ربّي، فلمَنْ هذي الضّحايا؟...

×××4×××

أنا مَوْتورٌ، عصابيٌّ، فُصاميٌّ، وفمّيٌّ،
ومأزومٌ، ومهزومٌ، ومحجوبٌ عن اليَنبوعِ،
مكتوبٌ على جبهةِ أنقاضٍ،
وأثداءُ الحماماتِ ذَوتْ في كهفها،
خُيّلَ لي أنّي نبيٌّ، وإذِ الغارُ عناقيدُ من
الألغامِ،
والمعراجُ سردابٌ سديميٌّ،
وقد لا أستطيعُ الآن إلاّ أن أكون العابثَ
الأكبَرَ
في اللّعبةِ، لنِ أخسرَ شيئاً، لا لشيءٍ، إنّما
لا شيء كَيْ أخسرَهُ...
والعصرِ، إنّي سيّدُ البُهتانِ، منخورٌ من
الأعماقِ مثْلَ
الشّجر الشّعريّ، لا أصلٌ ولا فرعٌ،
وفي زيتونتي استوطنتِ الحربُ،
نواةٌ تطلق النّارَ،
هُواةٌ يجمعون الموتَ في الأكياس،
أحفادُ طغاةٍ يرثون الزّمَن الحافي من
الخُطواتِ،
والقابعُ ما بين أثاثٍ وإناثٍ يستبحْنْ
الطّوطمَ الأكبَرَ،
حين الشّاعر المحتضَرُ
تسقط الأسفار من بين دماغِهْ
ويرنُّ الحَجَرُ
مرعباً
فوقَ
فراغِهْ...

×××5×××

أستطيع الآن أن أخرجَ من بيتٍ إلى بيتٍ،
جيوبي ملئت بالنّغم الذابلِ،
في ساقيَّ خلخالُ جنونٍ
وجبيني سمةٌ يعرفها العشّاقُ في وَجْدِ
السّجودْ
جسدي قفْرٌ،
غنيٌّ،
يديَ اليُسرى مراعي البَذْرِ،
واليُمنى سحابٌ وانسحابٌ من شقوقِ المدُن
السّوداءِ...
هل ثقبٌ من الأوزون عينايَ؟
وهل من عسلٍ نهْرُ غنائي؟
وحبيبي المزدوجْ
حفلة للّهو، حرٌّ مبتهجْ
وأنا فرْدٌ، أعنّي أيّها البُرْجُ على تقويم
نسْلي
واقرئي يا امرأةً شمطاءَ كفّي
وابتدعْ يا بهلوانَ الفجرِ حَبْلاً واصلاً بين
مكانَيْنِ،
فقد لا أستطيع الآنِ قفزاً
إن مصباحي انكَسَرْ
يا"علاءَ الدّين" من أين ستمضي الرّحلةُ
الكبرى
وهذا مدخل المملكةِ الزّرقاء مسدودٌ
بتابوتِ الحجرْ؟...

×××6×××

أستطيعُ الآنَ أن آلفَ"رامبُو"
وأواري عشقَ"بودلير" الرَّجيمْ
وهما من بين عينيَّ يطلاَّنِ
ويقتادان رؤيايَ إلى فصلِ الجحيمْ
أستطيع الآنَ أنْ أغتالَ أشجارَ حواسي
وأرى في حَجَرِ الموقدِ أنثى
ومكانَ المدفأةْ،
قد أرى مدرسةً،
أو أنحني فوق قبورٍ من أناقةْ
طافحاً بالحُسْنِ والقُبح، جليلاً تافهاً،
كينونتي عشبٌ على جرف انهيارْ
وأنا الغامضُ والمبهَمُ،
من يبتدع الآنَ بديلاً من غصون الغابةِ البكرِ،
أو الأنهارِ تجرِي تحت أقدامِ الفراديس العقيمْ
مَن يرى تحت قشور الزَّمن المنحنيّ خلاّقاً عظيماً؟
أنا إفلاسٌ، وأجناسٌ تداعَتْ،
وأنا آنيةُ الماضي،
وخمري لهبٌ يشعلُهُ زيتٌ قديمْ...

×××7×××

أستطيعُ الآنَ أن أكسرَ أقداحي،
وأنداحَ من العزلة في حانة أيلولَ،
لأنهارَ بألطيافي على مَهْد الخريفْ
أيّها النّادل، يا ألطفَ من إبريقِ ضوءٍ،
شُدَّ أوتارَ المساءْ
واسكب الأقداح في فجوة عُمْري
دَعْهُ-هذا القلبَ- منبوذاً على بوابة الرُّحَّلِ،
دَعْهُ، فهْو كالمخمل مخدوشاً إذا مسَّتْهُ ألطافُ الهواءْ
أيّها النّادل، مَنْ يثْمَلُ من حزني؟
بيوتُ الحيِّ وشْمٌ في التّرابْ
وأنا من خلفِ كثبانِ الرّمالْ
أرصدُ الآتينْ:
هل في الهودج المحمول ظلٌّ
يبدأُ الرّحلةَ من أولّها؟
بعد أن شابتْ على الأرض الظّلالْ؟...

×××8×××

أستطيعُ الآن ضمَّ امرأتي من تحتِ إبطيها
ووجهي بين نهديها
وجذعي يرتعشْ
هي ميدان مرايا النَّرجسِ الطَّالع من قلبي
وفي الأعماق منها جنَّدتْ أرواحَ روحي
خدمةً للزَّمن الممتدِّ من سرَّتها
حتَّى انشقاق البَرْق من غصن فراشيٍّ مغنّجْ
كلَّما علّقتُ فيه كوكب الحبِّ، توهَّجْ
أستطيعُ الآن أن أمنَحَهُ،
أفرغ روحي من دخانِ الأرضِ،
من وقتٍ مسيء للغناءْ
وأنادي: يا حبيباً قد تضرَّجْ
بعبيرٍ ونذورٍ جسديَّةْ
أنت أنضَجْ
من بلادٍ يبسَتْ أشجارُها،
وهي على تابوتها
تتفرَّجْ...

×××9×××

وإذاً، هل أستطيعُ الآنَ تأبيدَ خطى الموتِ
على قرميد أحلامي؟
لماذا يقبضُ السِّحرُ على أعناق هذا اللَّيل؟
من يدركُ-إذْ يسفكُ مزمورٌ نحيبي-
أنّ لي خابيةً في طبقاتِ الحزنِ
قد عتَّقها مَرُّ اللَّهيبِ؟
وهي إذ تنضَحُ، فالطِّيبُ،
وما لا شاهدتْ عينٌ وما لا سمعتْ أذُنٌ،
فهَلْ
أستطيعُ الآن نَقْلَ الخابيَةْ
بالّذي فيها إلى مائدة الشِّعرِ
وأستمسك بالإنشاد، كي ألعبَ دَوْرَ الرّاويَةْ؟
((ليس بعدِ اللَّيل إلا)) جسدٌ تنهضُ منه الشّمسُ،
يأتي من شفاه الأُفُقِ الحمراء،

يطغى بحضورٍ يتناغمْ
وأنا أفرحُ أنّي تآلفتُ فيه،
فمنهُ أملأُ الخابيةَ المنتشيَةْ
بينما نلعبُ بالأزرارِ، حتّى يشلحَ الخمرُ أوانيه،
فلا يبقى سوانا ذكراً مغتنياً بالمرآةِ المغتنيَةْ...

×××10×××

أستطيع الآنَ أنْ أبعدَ عنّي خوذةَ الحربِ،
وأستقرئَ صوتَ الصَّمْتِ في قنديلِ زيتٍ
ترقصُ الأشباحُ سرّاً حولَهُ...
فلنقتربْ أكثرَ من هيكلنا طيْرَيْنِ مِنْ نُورٍ
مضى فصلٌ على حزنهما لم ينضُجِ التَّرتيلُ فيه
أستطيعُ الآنَ جَمْعَ الكائناتْ
عند بابِ الشِّعرِ وحدي
أنتقي مَنْ كلّما ناديتُه كان حريقاً مستجيباً
أنتقي الكوكبَ في عينَيْ مُصَلٍّ
في رواقِ الشّهواتْ
ذكْراً يسندُ هذا العَدَمَ الفائضَ،
أو أنثى تمرّ الأرضُ من بين يديها
كرنفالاً آخرَ الصَّيف،
ترى ليلَ القرى يزحفُ نحو الرَّقصِ
والأعيادُ منذورٌ شذاها لمقام"السَّيِّدة"
أنتقي ما أستطيعُ الآنَ في هذا الرَّدى أن أعْبُدَهْ
أنتقي ما تستطيع اليدُ أن تلمسه
ما تستطيع الأرض أن تحملَهُ نحوي احتمالاً لحواسٍ مجهَدَهْ
لحواسٍ جرَّبتْ كُلَّ الحواراتِ ولكنْ
نسيَتْ جوهرةَ الصَّمت،
عليَّ الآن أن أغسلَها
من غبارٍ قَوَيٍّ/ عربيٍّ/ أمميٍّ
لأراها فوق صدري آيةً أولى
جسوراً نحو وادٍ أزرقٍ تخضرُّ فيه
أمّةٌ أخرى من الأزهارِ والإيقاعِ والخمرةِ والأنثى،
وريحُ الصِّدقِ تجتاحُ النّفوسْ
أستطيع الآنَ رَشْفَ الرّوحِ من كأسٍ تدلّتْ،
من فروج العطرِ، ما لَوثَها بعدُ ضجيجٌ
لم تزلْ تختزنُ الفطرةَ في لثغتها
أستطيع الآنَ أن آتي على الكأسِ إلى آخرِ قاعٍ
لأقولْ:
لم أزلْ أصغرَ من شأنِ الكلامْ
يا صديقي... الصَّمت...
ما أبعدني عنك سوى الأسوار من فجر الطفولَةْ
ولهاثٍ خلفَ ألقابٍ وأوراقٍ ومخدوعين باللّحظةِ
أو زيفِ البطولهْ
رُدَّني نحو البدايات رضيعاً صامتاً،
منزوياً في الرّكنِ، مطويّاً على ذاتي كمصحَفْ
آه كم كنت قويّاً في اعتزالي
وأنا الآن أمام الكون أضعَفْ...
بدايةْ:
أستطيع الآنَ طرحَ الأملِ الباقي مع الرّيحِ،
وأدلي في ظلامٍ دلْوَ أحلامي الأخيرْ.

□□□

ذاكرة الغفلة

شعر: نبيلة الخطيب

تتمطّى في مرقدها
فوق النخلِ
ثم تحط على الزيتونِ
الشمسُ
توشّحُ بالظلّ المتناغم كالأهدابْ
أغصانَ التوتِ الهاجعِ
والتينْ..
وتعيدُ تراتيل العُنّابْ
يفرح هدهدها بالتكوينْ
يا فرحي المتصبّب
من هجمة إحساسي
كنتَ تراودني
في ظلّ الدمعْ
كنتَ تناجي فيَّ حنيني
وتردُّ عليّ
لهاثَ أنيني
يا فرحي..
حين يجيش السُّكّرُ
في قصب السُّكرِ
كنت تقوم إلى صَحْوي
تُذكي فيه جنوني
ثم تذوّبني
بين فصوص المرمرِ
كنتُ ألاحقُ
غزلان الحُلْم
على أخيال النوم
لكنّي حين
تحلُّ بيَ اليقظةُ
أتماهى في الصحوِ
فأسكرْ
يا فلقَ الصبحِ،
أنا امرأةٌ
أشرقت الشمسُ
على بحر ندايَ
وامتدّت ما بين الميلاد الغضّ
وسنّ الرشدِ
يدايَ
كنتُ دخلتُ إليَّ
فانعكست روحي
في صفحة وجهي
ثم تلاشت فيَّ
حينئذٍ..
بعثرني الضوءُ
وجمّعني الظلُّ
ومازالت تبحثُ
عن قُبلتها الأولى
شفتايَ
حين تطلُّ الشمسُ علينا
من تحت العرش الربانيّ
يشهق خصرَ التفاحِ
ويمتلئُ الرمانْ
والأرض كراقصةٍ جذلى
تهدي رقصتها للغلمانْ
والشمس تلوّحُ
وجه الأرضِ
الـ... أتعبه الدورانْ

حين تداهمنا الأسرارْ
ونفك بصدر
الراقصة الوحشيّةِ
بعض الأزرار
نتثاوم تحت قميصٍ
من ظلِّ السُّكْنى
بعضُ توقده النار
والبعض يعبّ الحبْ
ليس الكلُّ سواء
لكنّ القسمة عادلةٌ
فالوجه الحنطيُّ الرائعُ
موطن كل عناوين الحصّادين
وهْو فقط
مَنْ ليس له عنوانْ
يا عرش الحب الأزلي
نام الزغلول على كفيّ
ضمّتْه أناملُ روحي
كيف أطيّرُ
زَغَب الوجد؟!
وأنهرني من أوّلِ وردْ؟!
يا صاحب هذا الملك اللامتناهي
دعني أتجرّع
رشفةَ نور
من فيضكْ
فتَرُدّ حياتي
من غفلتها
فيّ إليّ
كم مرّ على سنواتي منّي؟!
سأعُدُّ تجاعيد الوحشة
في أيامٍ
حَزَنتْ قبل لجام الوقت
سبقتني العزلة
شربتْ من جرحٍ
كانت نسيتهُ اللحظةُ
في القلب
فتاهْ..
غاب طويلاً
لكنْ في إجفالة وعدٍ
صحّته الآهْ
كنتُ ضممتُ
إلى الجرح يدي
فانقلبتْ سوداءَ
كلون الظلِّ
إذا غاب الضوءْ
بعصايَ ضربتُ الماضي
فانشقّ الحاضرَ
نصفاً في اللحظة أشهدهُ
والنصفَ الآخر
في عمر الغيب
أخشى أغفو وأبدّدهُ
كيف أسمّي المنشورَ
على حبل اللامعقولِ
فرحْ؟!
كيف أفتّرُ
رغم العمر الضارب
في ذاكرة الغفلة
حين يؤرجحني الغيمُ
على قوس قزح
أني تسكنني طفلة؟!

□□□

حنين إلى الزمن المنسي ...

شعر: خضر الحمصي

هل لقلبي إلى هواكِ سبيلُ؟ … راعني الدهر والعذاب طويل

حامل الحب مُثقلٌ بالأماني … وله في الحياة قلبٌ نبيل

كم سلكتُ الدروب والعمر ماضٍ؟ … ولظى الشوقِ في الفؤادِ نزيل

داهمتني مع الخطوب الليالي … والليالي مُرامها مجهول

وحشة العمر أن يظلَّ سجينا … منعته من الفرار كبول

قد براني الجوى وكم عاشقٍ (م) … بعد اغترابٍ إلى الديار يؤول

يا ابنة النور والزمان جموحٌ … وفؤادي من الجفاء مَحيل

قد ملكت الفؤاد عمرا توالى … لك في الصدر موطنٌ وَمقيل

نشر الأفقَ من سناكِ شعاعاً … هو في الدروبِ للمضلّ دليل

أي سحرٍ على جبينكِ بادٍ؟ … نوره وافر الضياء ظليل

يورق الزهر والبراعم تندى … ومن الهمسِ يستفيق الخميل

بدعة من رؤى الخيال تجلتْ … لابديلٌ لحسنها أو مثيل

باسمكِ الحلو ياحياتي أغني … يرشفُ الدهرُ من فمي ما أقول

فتنة أنتِ روضة من عبيرٍ … كل قلبٍ بسحرها مشغول

زيني جبهة الوجود جمالاً … لا يزف الجمال إلا الجميل

واترعي الكأس من رحيقك شهداً … إن قلبي من الجفاء كليل

واحضني شاعرا طوته الليالي … لم يعد من صباه إلا القليل

شاعرٌ حطني الزمان بأرضٍ … نضبتْ ماؤها وجف الغليل

كم قطعت البلاد شرقاً وغرباً … واحتوتني من الهموم سيولُ

ضاق في رحلتي المكان ورانتْ … بين جنحيَّ أسهمٌ ونصول

فإذا العمر موطن للمآسي … ونعيم الحياة فيه قليل

علليني ففي فؤادي نداءٌ … وأنا اليوم للحبيب رسول

وسديني على الزنود وضمي ... جسداً ذاب واعتراه النحول
أغنياتي وكل حرفٍ بثغري ... يتندى ولهفتي ترتيل
يبسم الليل إن أزحت نقابا ... عن رؤى الوجه فالظلام ثقيل
وهبتك الحياة حسناً فريداً ... وجمالا نضاره لا يزول
لك في ذروة الأزاهير تاجٌ ... ومن الياسمين عرش جليل
لا تلومي إذا طوينا بساط ... الحب ياحلوتي وطال الرحيل
هل سيقوى على الفراق محبٌ ... ليس للقلبِ عن هواكِ بديل
فافيئي على الوجودِ ظلالا ... وضياءً لا يعتريه أفول
سوف يأتي الربيع في موسم ... الحب ربيعا تغار منه الفصول
فاتركيني مع الأماني غريقاً ... أنت سهم الهوى وقلبي القتيل

□□□

ويضمنا اتحادنا العزيز، اتحاد الكتاب العرب،
فإذا نحن في مكتبه التنفيذي معاً.. ردحاً من الزمن، يؤثر أبو الأمين وأوثر معه أن يكون المقعدان متجاورين في كل جلسة، نتبادل الرأي والحديث من حين إلى حين في آخر ما كتب، وآخر ما كتبت.
ولا أنسى أن أبعث معه إلى طفليه العزيزين، اللذين أصبحا صديقين لشاعر الأطفال، بأنشودة صغيرة، أخطها على عجل، ويحملها إليهما ليحفظاها، ويردداها على مسمعي كلما زرتهما في بيتهما الأليف.

3

حسام الخطيب أكثر من عرفتُ من الكتاب التصاقاً بالكلمة، وإخلاصاً للعمل الدائب، لا أزعم أني قرأت كل نتاجه-وهو غزير ومتنوع في شتى مجالات الأدب-، ولكني أعرف جيداً أنه لم ينقطع في يوم من الأيام عن معاناة هذه المهنة الشاقة.. مهنة الكتابة، وملاحقة كل نتاج جديد عندنا، وعند غيرنا، من أرض الثقافة الواسعة.
ولست في هذه الخواطر العجلى لأتابع حصاد هذا المثقف الكبير، والصديق العزيز، ولكني سأكتفي بأن أفتح دفتر الذكريات، وأسجل من الذاكرة بعض الومضات التي ما أزال أعدها من أغلى ما مر بي على طريق العمر، ولا سيما ذكريات الفترة الحلوة الخصبة الثمينة التي أمضيناها معاً في مهد العروبة، ومنبت الجدود.. في اليمن.
وسأترك لغيري مهمة الرصد والدراسة.. فأبو الأمين يعرف أني لم أكن قط راصداً ولا دارساً في حياتي.
حسبُه أن يُبتلى هو بهذه المهمة التي تُرهق وتُضني، بمقدار ما تمتعُ وتضيء.

4

يقترب الصديق العزيز، والشاعر الكبير عبد العزيز المقالح، رئيس جامعة صنعاء ذات يوم مني، وأنا إلى جواره في السيارة، في نزهة صغيرة خارج صنعاء، ويهمس في أذني قائلاً-وقلما تكلم عبد العزيز المقالح إلا هامساً- :
الدكتور حسام الخطيب سيكون في القريب العاجل عميداً لكلية التربية في تعز نحن بحاجة إلى هذا الرجل.. ما رأيك؟
قلت، وأنا لا أكتم ارتياحي للنبأ وسروري به:
وهل يحتاج اختيار كهذا إلى رأيي؟ سيكون ذلك كسباً كبيراً للكلية، وفرصةً جميلة لي، أُغْني بها حياتي في تعز، وأضيف إلى الأصدقاء والأحبّاء صديقاً جديداً سيرحب به الجميع، ويفيد منه الجميع. إننا بانتظاره منذ الآن.
كنت أنا وزوجتي الدكتورة ملكة أبيض قد حللنا مدينة تعز الخضراء منذ عام، وبعض العام، هي أستاذة في كلية التربية، وأنا متقاعد أزجي وقتي بالكتابة والمطالعة، ولقاء قبضة من الإخوة والأصدقاء في هذه المدينة العريقة الأليفة لا أعدل بهم أحداً.
ويجيئنا الدكتور حسام، العميد الجديد بعد أيام..
وتستقبله شقتنا الصغيرة فور وصوله..
ونبدأ الحديث قبل شيء عما يمكن أن نقدمه من نشاط ثقافي-إلى جانب العمل الرسمي- لتعز الجميلة التي كانت ذات يوم عاصمة اليمن السياسية والثقافية، والتي ما تزال عطشى إلى بعث إمكاناتها، ونشر أريجها في الآفاق.
تعز.. التي ألهمتني أكثر من قصيدة، وأملت على ريشتي أكثر من أغنية ضمها جميعاً ديوان اليمن.

***

ومن الشقة الصغيرة.. ننتقل إلى"الشرفة".. أشهر مكان في المدينة.
ما أكثر ما كنا نزور هذا المَطَلّ الساحر!
"شرفة فندق الإخوة" القديم في مدينة تعز.
قصيدتي التي تحتل مكاناً بارزاً في ديواني الذي ذكرته قبل قليل، "ديوان اليمن"، بعنوان"على الشرفة".. كانت من وحي هذا المَطَلّ. أذكر أني قلت في مقدمتها:
"إلى شرفة فندق الإخوة في مدينة تعز.. أدعو قصائد الإخوة الشعراء ساعة من غروب.. أو من مساء..
إلى الشرفة التي تسع القصيدة والأفق.. أهدي هذه الأغنية."
وتنطلق الأغنية:

غيوبٌ.. ترتمي فيها غيوبُ
وأسرارٌ على شفةٍ تذوبُ
أمدُّ على التلالِ لُهاثَ عمري
نضيعُ على الذرى.. أنا والغروبُ
على الشرفةْ..
وحولي كبرياءُ مدينةِ الأحلامِ،
تَسبحُ في المدى العُريانِ،
تبدو بِدْعةً.. طُرْفةْ
مدينةُ كادحينَ، مَعَ الترابِ، مع الغبارِ،
نهارُهمْ نَصَبُ
وهُداةُ ليلِهم نَصَبُ ومثلهم أنامُ.. يلفُّني التعبُ(2)

لقد كنا ننفض غبار التعب، وعناء النهار بساعة نمضيها على حافة هذا المَطَلّ الساحر كما قلت، كلما بدا لنا أن نتخفف قليلاً من أعبائنا، ونسرح مع الوادي والجبل، والليل والنجوم. إنك تحسُّ فعلاً أنك معلّق بين الأرض والنجوم، وأنت تتأمل ما حولك على"الشرفة".
أم الأمين، رسامة المنمنمات البارعة، تصر على أن تجلس في مواجهة الجبل العظيم، جبل"صَبِر" الذي يشرف على المدينة، وتتأمل القمر الذي يسبح رويداً رويداً فوق الهضاب، تشاطرها المشهد زميلتها الدكتورة أم معن، زوجتي، تاركتين لي ولأخي حسام منظر الأودية والتلال المجاورة في الجهة الأخرى.
ونقنع بالقسمة.. فالمشهد يملؤك فتنةً وروعةً حيثما أدرتَ وجهك، في ذلك المكان الشاعري البديع.

5

ما يكاد أبو الأمين يفرغ من تنظيم أمور الكلية في أيام معدودة، حتى يدعونا جميعاً إلى محاضرة عامة يلقيها في"قاعة الزبيري"، قاعة الكلية الرحبة، ذات أمسية، أذكر أنها كانت تحت عنوان: الشعر والتكنولوجيا.
وأشهد أني ما استمعت منذ أمد بعيد إلى محاضرة أغنى وأطرف من ذلك الحديث الذي سمعته في تلك الأمسية.
وتغص القاعة بالأساتذة والطلاب، ومثقفي تعز، وينطلق حسام المثقف الذكي، الواسع الإطلاع، في حديثه عن أثر التكنولوجيا المعاصرة في الأدب والشعر-الشعر على الأخص- وإني لشديد الأسف على أن الذاكرة لا تسعفني الآن بخلاصة عن تلك المحاضرة الجديدة الشائقة، آملاً أن يطّلع عليها القارئ في واحد من كتبه العديدة التي ينشرها على الملأ بين حين وآخر. ولكني لا أنسى الطرفة التي عَلِقت بالذاكرة حين عرض إلى التغيير الهائل الذي

أحدثته التكنولوجيا في الأدب والشعر، وأتى، كمثال على ذلك، ببيت لشوقي من قصيدته المعروفة في ذكرى المولد النبوي الشريف، حين خاطب النبيَّ العظيم بقوله:
مدحتُ المالكين.. فزدتُ قدْراً
فحين مدحتُكَ اقتدتُ السحابا
لقد خُيل لشاعرنا الكبير أحمد شوقي أنه قد بلغ الذروة حين"اقتاد السحاب" في مدحته. ويعلّق أبو الأمين يومئذٍ على البيت قائلاً:
إن السحاب لم يعد ذروةً عالية. فكل من أتيحت له تذكرةُ سفر بالطائرة يستطيع أن يترك السحابَ وراءه، ويحلّق بعيداً في الجو، وهو في رحلة من الرحلات العادية. هذا بالنسبة إلى مسافر عادي، فكيف الأمر مع روّاد الفضاء؟
وتظل الصورةُ الشعرية جميلةً مع ذلك..
وإن كان الواقع-واقع العصر- قد تجاوزها، وجعلها شيئاً مألوفاً.
وننتقل من المحاضرة إلى شقتنا الصغيرة، لنكمل السمرَ والحديث.
ويشتبك أبو الأمين في حوار طويل حارٍ مع الدكتورة ملكة أبيض.. يمتدُّ إلى الفن والفكر والفلسفة والاجتماع. وما أكثر ما كانا يتحاوران!
وأعترف أن الدكتورة ملكة والدكتور حسام يتميزان بثقافة غنية واسعة تجعلنا نصغي إليهما عندما يحتدم بينهما النقاش، نصغي باهتمام فنستمتع ونفيد، فإذا ما تعبنا من الحوار-أنا وأم الأمين- ما نلبث أن نقطع عليهما الحديث، لننتقل إلى شيء من السَّمَر والدُّعابة أروح للنفس، وأطرى للجو.

6

وتتوالى المناسبات الثقافية التي كنا نشارك فيها معاً..
مرةً في"قاعة الزبيري"، وأخرى في قاعة نادي الضباط في المدينة، وثالثة في المركز الثقافي، ونحس أننا قد أخذنا نشيع جواً يتنفس فيه الشعر والنقد والفكر في هذا البلد الهادئ الوادع، المتعطّش لكل جديد.
ولكن الندوة الدائمة التي ألفناها وألفتنا، وكانت في ملتقانا في كل أسبوع هي مقيل الأخ والصديق الشاعر الشيخ محمد منصور، أحد أعلام البلد ورجاله البارزين.
فما إن يحين وقت الأصيل، بعد ظهر الخميس، حتى يطل علينا صديقنا الحميم القاضي الشاعر الكاتب النجيد محمد عقيل الإرياني، رئيس اتحاد الكتاب والأدباء اليمنيين في تعز، ليصحبنا إلى"المقيل" الذي تعوَّد أن يضم نخبةً من المثقفين والأصدقاء، من مختلف المشارب، مقيل الرجل الكبير الشيخ محمد منصور.
وفي القاعة الأنيقة الواسعة التي تؤلف جناحاً مستقلاً من بيت الشيخ، والتي تطل على جبل"صَبِر" العظيم، بهضابه الشامخة، ومنعطفاته الرائعة، وألوانه الساحرة، كنا نلتقي مرةً، بل أكثر من مرة أحياناً، كل أسبوع.
ونتخذ أنا وصديقي الدكتور حسام مكاننا في القاعة، وتُمد لنا"المداعة" السامقة،(النرجيلة) اليمنية، وتدور الأحاديث، ويتشعب الحوار، ويدلي كل بدلوه في هذه"الندوة" المفتوحة، وللسياسة فيها نصيب، وللأدب نصيب، وللدُّعابة والتسلية نصيبٌ أيضاً.
ولكن الجميع كانوا أبداً ينتظرون أن يأخذ أبو الأمين الكلمة، ليقول رأيه في عمق ووضوح، ويعطي حكمه الفصل في معظم المواقف، إذا ما شجر الخلاف، وتباينت الآراء.
وتتخلل الجلسة من آنٍ إلى آخر إطلالة على الشعر،
لابد من الشعر في"المَقيل"..
ويمدُّ الشيخ محمد يده إلى جيبه.. ويخرج قصيدة كتبها حديثاً..

ثم يأخذ في إنشادها.
وغالباً ما تكون القصيدة من شعر الحماسة والوطنية.
تتغنى باليمن، وأمجاده العريقة، ومستقبله المنشود.
ثم يلتفت الحاضرون إلي..
لابد أن أسمعهم مقطعاً أو مقطعين من القصائد التي أملاها اليمن- المهد.
وللشعر- الفصيح والشعبي- على حد سواء..
مكانة في اليمن.. لا تدانيها مكانة.
إرْث طويل.. يمتدُ من ذلك الشاعر اليمني الذي نحت على الصخر
قصيدته الرائعة"ترنيمة الشمس" قبل حوالي ألفي عام.. إلى وضاح اليمن.
إلى أحدث شاعر معاصر.

7

شريط طويل من الذكريات..
ينثال على قلمي.. يا أبا الأمين.
فماذا أذكر منه.. وماذا أدع؟
وربما كان لصديقي وصديقك العزيز الدكتور محمد شاهين اليد الأولى في إيقاظ هذه الذكريات. فهو الذي دعاني إلى أن التقيك ولو في خاطرة، وهو يعلم أن الدعوة ستوقظ أكثر من خاطرة.
بالمناسبة.. كم كنت أود لو كانت تحت يدي الآن قصيدة الدُعابة الطويلة التي كتبتُها له، وأرسلتها أنت إليه في عمّان، حين خطر له أن يبعث إلينا مع البريد بكيس رائع من"نُقل" الأردن، ملأه بأشهى اللوز والبندق والجوز، يحمل رائحة فلسطين.
وتوزّعنا"النُقل" الشهيَّ بيننا وبين الجيران وعلّقتُ عليه أنا بدُعابةٍ شعرية طويلة، أذكر مطلعها فقط:

تغوي الجيرانَ وتغويني ... يا نقلَ محمدٍ شاهين

وأعتقد جازماً أن القصيدة- الدُعابة ما تزال بين أوراقك.

***

أعوام أربعة.. قضيناها معاً في تعز..
كانت حافلة بالنشاط الحي،
في كل لون من ألوان النشاط.
مدينة تعز.. الوادعة الطيبة الخضراء
كانت محطة من محطات عمرنا لا تُنسى.
أنجزنا فيها الكثير
وكتبنا فيها الكثير.
الشقتان المتجاورتان في السكن الجامعي
ما تزالان تَعْبقان بذكريات أمسياتنا الشائقة،
مرةً في بيتي..
ومرةً في بيتك..
الأحداث الكبيرة التي عايشناها في تلك الفترة..
وأهمها وأبرزها قيامُ الوحدة اليمنية،
في صباح الثاني والعشرين من أيار(مايو) عام 1990

لقد شهدنا معاً مولدَها..
واحتفينا بها كما احتفى إخوتنا اليمنيون.
وشاطرناهم فرحتهم.. وعيدهم الكبير،
وكانت الوحدة اليمنية فرحةً للعرب جميعاً.. وأملاً لهم جميعاً.
إمَلأ بها التاريخَ والزَّمنا
وُلدت هناكَ لكي تعيشَ هنا(3)
أجل.. كان هذا مطلع قصيدتي الأولى في هذه الوحدة.
تلتها أكثر من قصيدة..
وعلّقت أنت في مجلس من مجالس"المقيل" الحافلة:
لم يُغَنِّ شاعر الوحدة اليمنية كما غنّاها سليمان العيسى.
ويهزّ الحاضرون رؤوسهم بالإيجاب، كما أخبرتني أنت ذات يوم.
وكنا جميعاً راضين سعداء.. بالوحدة وبالغناء.
إنها حُلم العمر.. فإلى أي غالٍ نَهَب نبضَنا وشعرنا إذا لم نَهَبْهما لها؟
***
ماذا أذكر من الشريط؟ وماذا أدَع؟
رحلاتنا معاً إلى عدن..
لؤلؤة الشاطئ الساحرة..
كلما أتيحت لنا فرصة لقضاء يوم..
نتخفف فيه من الكدح والعناء،
ونُلقي بأنفسنا في أحضان الماء..
ثم نقفل عائدين مع الغروب.. نحمل في جيوبنا باقات من لازَوَرْد البحر،
وأشعة الشمس الدافئة..
نُزهاتنا السريعة الخاطفة..
مرةً إلى قمة من قمم جبل"صَبر" العظيم، نقضي ساعةً أو بعض ساعة، نتملى جمال تعزّ التي تتلألأ أمامنا حتى الأفق كمجرَّة صغيرة من النجوم الزاهرة.
ومرةً.. إلى وادي"البَرَكاني" الأخضر.. تترقرق فيه الجداول الصغيرة،
ومرةً.. إلى شجرة"الغريب" التي يزيد عمرها على ألفي عام، كما قدّر علماء الطبيعة، والتي ألهمتني قصيدةً من أجمل ما قلتُ من شعر. كان هذا رأيك في القصيدة لا رأيي:
ما أنتِ؟ حارسةٌ للدهر أم خَبَرُ؟
يَعْرى ويُورقُ، لا يُدْرَى له عُمُرُ(4)
نُزُهاتنا السريعة الخاطفة.. تخطط لها أمُّ الأمين بمهارة وذوق، وسرعان ما توافق زميلتها أم معن على المخطّط، بل تشارك فيه، وإذا نحن محشورون صغاراً وكباراً في سيارة صغيرة يقودها أبو الأمين ببراعةٍ في منعطفات الجبال، ومنحنيات الأودية. وهل كان اليمن- المهد إلا جبالاً وأودية تدهش النظر، وتأخذ بالألباب، حيثما سرتَ وأنى حللتَ؟
إئذنْ لي أحث الذاكرة قليلاً، وارحل معك بعيداً في مجاهل اليمن، وتاريخه المجيد، هذه المرة.
لقد قررنا ذات يوم، الأسرة كلها قررت، وقد كنا أسرةً واحدة بالفعل، أن نخص مأرب وسدَّها العظيم بزيارة.. أن نسلّم على جدتنا الجميلة الملكة بلقيس، ملكة سبأ التي ما يزالُ عرشها الشامخ في قلب الرمال يملأ السمع والقلب، ويهزّ أعماق الوجدان، كلما أتيح لزائر أن يقف أمامه.
ويطيرُ بنا صديقنا العزيز الدكتور عبد الله المجاهد، عميد كلية الزراعة في صنعاء، في

سيارته، وسيارتك معها. سيكون الأخ والصديق العزيز رفيقنا ودليلنا في هذه الرحلة وسنكون سعداء بالرحلة وبالدليل الرفيق.

وننطلق في صباح يوم مشرق جميل، فنعرج على"بَرَاقش"، المدينة التاريخية العريقة التي ما تزال ماثلةً بأطلالها وآثارها التي تملأ العين، ثم نمرّ بمعين، العاصمة التاريخية لدولةٍ من أبهى دول اليمن القديم، وأبعدها جذوراً في التاريخ، ثم نحث الركاب إلى مأرب، وسدِّها المدهش الذي أعاده الإخوةُ اليمنيون إلى الحياة منذ أمدٍ قريب.

وفي لهفة.. نحث الخُطى.. لنقف أمام أعمدة عرش بلقيس التي كنت قد زرتها قبل أعوام، وكتبت فيها قصيدتين. وعرش بلقيس وحده، بألوان مرمره التي تبهر العيون، كفيلٌ بأن يُلهم ديواناً من الشعر.. لا قصيدة.

اسمح لي أقف عنده قليلاً.. واخطفُ بعضَ ما قلتُ فيه:

غازلْ بعينيكَ السماءَ وغُصْ بعيداً في الرمالِ
يا عَرشَها المتألقَ.. المغروزَ في كبِدِ المُحالِ

***

بلقيسُ.. يا عينانِ سوداوانِ.. تخترقانِ حُلْمي
أحلى وأنبلُ من كروم الشمسِ، أعْصِرها بوهمي
يا أجملَ المَلِكاتِ.. تخضرُّ الصحارى في يديها
ويذوبُ قلبُ الليلِ شعراً وهو يلثُمُ راحتيها(5)

***

وأخيراً.. ماذا أذكر؟ وماذا أدَع؟

انتقالك من كلية التربية، لتنشئ كليةً جديدةً للآداب في تعز..

أصبحت تعجُّ الآن بالآلاف من الطلاب والطالبات.. الزاحفين إلى المعرفة والنور.. بعد عصور من الحرمان والظلام.

مِنْبرُكَ المفتوح.. الذي كنت تُصرُّ على إقامته في الكلية الوليدة كل أسبوع، تنطلقُ منه الكلمة الحرة، وتتفتح فيه المواهب، وتصدح الحناجر.

***

وتغادرنا فجأةً.. إلى الدوحة الشقيقة.. إلى جامعة قَطَر.

وانتقل أنا وزوجتي الدكتورة ملكة إلى صنعاء..

ولكن شريط الحنين والذكريات.. في تعز الوديعة الطيبة الخضراء..

ما يزال يملأ الخاطر، ويتردد في البال..

وما تزالُ تعزّ تدعونا من حين إلى حين..

فاتحةً ذراعَيْها الكريمتين.. لنعود إليها.. ولو في زيارة.

نستعيدُ بعضَ أيامنا الحلوة الخالية..

❑

❑ الهوامش:

(1) قصيدة: أمشي وتنأين. الأعمال الشعرية ج4 ص32.
(2) على طريق العمر"معالم سيرة ذاتية"ص361.
(3) الأعمال الشعرية: ج4 ص454.
(4) قصيدة"تحت أسوار شجرة الغريب". الأعمال الشعرية: ج4 ص430.
(5) الأعمال الشعرية. ج4 ص305.

❑❑❑

هذهِ بصمتي

نص: فائز العراقي

أنرتُ الأضواءَ
استللتُ خيوطَ السهدِ مِنْ قميصِ الليلِ
وأجلستكِ عِندَ حافةِ الفجرِ
وجهاً لوجهٍ
نتنفسُ صحوَناً
ونبدأ المكاشفةَ...
منذ ثمود وعاد
بل منذ كفّت حراشفُ الصمتِ
أنهارَ الأرومةِ البكر
وطحنت عظامَ القرونِ
بمدحلةِ التاريخ
منذ علّقَ نوحُ أنشوطةَ الطوفانِ
حولَ رقبةِ البحارْ
وَجرَّها جثثاً متماوجةً في الصقيعْ
"لماذا تتأججُ ذاكرةُ الموتِ
كلما سطعتْ نجومُ عريكِ أمامي"-
بل منذ قالَ هابيلُ لقابيلَ:
أخ... يا أخ...
لماذا تعضّ غيمةُ فرحي
فيتهاطلُ الدمُ مدراراً
كاسياً ثلوجَ الأبدْ؟
آخ.. يا أخ
لماذا تجعلِ الغصّةُ في حلقِ المعنى
حَسَكَةً تخزُ جسدَ الأحقابِ
كلما هرولَ الفرحُ لاثماً سَحْنَةَ النقاذْ؟
سيدتي، يا سيدتي
نسيتُ ذاكرتي صرّةً يلفحها الغبارُ
بل أوغل من ذلك كثيراً
يساراً على مدِ النظر
يميناً على مبعدةِ نهرينِ مِن الأحلامْ
بلِ أبعدُ مِن جنونِ المجرّةِ
وأقربُ إلى وريدِ الغوايةِ
حينما قطفَ آدمُ فحيحَ الرغبةِ
وسرّبَ الخطيئةَ في مفاصلِ الزمنْ

-"مِنْ أينْ آتي بلحنِ الصفاءْ
ذاكرتي زورقٌ مثقوبٌ
والماءُ يعلو الجهاتْ" -؟
بل سأسرقُ هنيهتينِ مُضيئتينِ
وأقولُ:
منذ انفجارُ الكونِ في لحظةٍ مخبولةٍ
وابترادهِ في رحمِ القصيدةِ الأولى
في ذلكَ الزمنِ السحيقِ
أجلستكِ على رَكبتي مجرّةٍ
وجهاً لوجهٍ
نتنفسُ دهشتَنا
ونمضي باتجاه الالقْ
هكذا كنّا
حبيبينِ تمرّغا في رمالِ العشقِ
غريمينِ تصاولا واحتقنا بالبروقْ
تعالي واجلسي قبالتي
لا تخافي أيتُها الهرّةُ اللجوجُ
ألسنا حبيبينِ وغريمينِ
تصاولا منذ الأزلْ؟
تعالي
نتنفسْ كركرةَ الطفولةِ
يدُكِ على قلبي
استسقي فراتكِ اللمّاحْ
وأعبُ من خمرةِ التوهج
- مِنْ أينْ آتي بلحظةٍ غاربةٍ
ذاكرتي مشبوبةٌ
والزمنُ يتدفقُ سيلاً من صحنِ الرؤيا)-؟
منائرُ الكاظميّةِ:
ذهبٌ يسيلُ على ألواحِ الشمس
رصاصُ الثوراتِ يلعلعُ مُبتهجاً
بنذورِ تموز
مواكبُ الحسينِ ترّجُ عناقيدَ الذاكرةِ
فيساقطُ التمرُ الشهي
حلاوةً مطحونةً بالحنينْ

بغدادُ تستضيفُ المنصورَ
تزيّنهُ باللهفةِ
يتسكعُ في شارعِ الرشيدِ
ويمضي ممتطياً ألقَ العصورْ
أبونواس يتماوجُ مخموراً
ينتشي بالسمكِ المسكوفِ:
"دعْ عنكَ لومي فإنَّ اللومَ إغراءُ

وداوني بالتي كانت هي الداءُ"

تعالي واجلسي قبالتي
وجهاً لوجهٍ
نمسحُ عن وجهِ دجلةَ سُخامَ الحروبْ
تعالي لا تخافي
فدجلةُ لم ينكثْ وعداً لعاشقٍ
ودجلة مازال عنيداً كالرمحِ
- " ربّاهُ
مَنْ يَعتصرُ كرومَ الذاكرةِ
مَنْ "-.
كانَ فتىً موشوماً بالسُمرةِ

يتلفعُ بنداءِ عليٍّ
يلهجُ بآخرِ الثوراتِ
و.....
وتنطوي صفحةُ الشبابِ
سيفاً غائراً في عضدِ الريحْ
يستفيقُ الكهلُ على صوتِ المؤذنِ
تعالي واجلسي قبالتي
أيتها الحياةُ
أيتها الحياةُ
أيتها الحياةُ
وجهاً لوجهٍ
نتنفسُ موتنا ودهشتنا
لا تخافي
هذه بصمتي وشماً أبدياً على صدركِ
تعالي لا تراوغي
سأصطادكِ هذه المرّة
أيتها الحياةُ
سأصطادكِ يا وجعي....

□□□

الفـــخ

قصة: عدنان حبّال

فوجئت طبعاً عندما أخبرتني السيدة "غيزيلاك" بابتسامة صفراء باهتة، أنها اتصلت هاتفياً بشرطة الأجانب أنني اختطفتُ منها محفظتها الجلدية العتيقة والتي مازلت أحتفظ بها إلى جانبي وأضمها بقوة إلى فخذي الأيمن رافضاً بعناد إعادتها إلى صاحبتها رغم محاولات السيدتين النرويجيتين القاعدتين معنا إلى الطاولة، واللتين كنت قبل حوالي ربع ساعة وفي خضم نقاش حاد حول موضوع الأمن والإرهاب، قد همست لها بأنني سأضرب مثلاً من صميم الواقع وبواسطة مشهد تمثيليّ (يشبه المشاهد التي يرفضها رقباء النصوص في دمشق بحجة أنها غير واقعية).

كنا نحن الأربعة، السيدتان القادمتان من أوسلو والسيدة القادمة من القدس المحتلة وأنا، قاعدين في أحد مطاعم مدينة "دوسلدورف" الشعبية العريقة المطلة على نهر الراين غربي ألمانيا، وكنا ضيوفاً، مع أكثر من عشرين مترجماً آخرين، على معهد "هاينريش هاينه" للمشاركة في ندوة دولية حول آثار وترجمات هذا الشاعر الألماني الكبير بمناسبة مرور مئتي عام على ولادته (هنا يحتفلون بذكرى ميلاد شعرائهم وليس بذكرى وفاتهم).

إذن فاجأتني السيدة غيزيلاك بخبر استدعاء الشرطة. ثم مالبثت أن قطبت جبينها وصارت، على غير عادتها حتى الآن، تكلمني بعصبية وبإطلاق الكلمات من بين أسنانها كرصاصات، قاصدة إخافتي ومعلنة بحزم:

– "البوليس والقانون سوف يعيدان لي محفظتي رغماً عنك".

وابتسمت وكررت بهدوء ماذكرته سابقاً وبلهجة تمثيلية جهدت في إتقانها (فأنا ممثل كما تعلمون) أنني لن أتخلى عن المحفظة لأحد مهما كان وسأقول للشرطة أيضاً أنها محشوة بالسلاح وتهدد أمني وحياتي كلها بالخطر، نعم إنني سأطلب من المسؤولين عن الأمن هنا أن يفتحوا المحفظة عنوة ويتحققوا من صدق ادعائي، أو يطمئن قلبي فأعيدها لصاحبتها، وتطوعت إحدى السيدتين قائلة بلطف أوروبي مدروس:

–"غير معقول، هذه السيدة إسرائيلية زميلة لنا مشاركة في الندوة، لا أحد يصدق أن تضع في محفظتها مسدساً، أو قنبلة تعتدي بهما على أحد"...

أما السيدة الثانية فقد بدت لي جدية ومتوترة قليلاً وقالت:

–"هذا النوع من المزاح ليس مستحباً في أوروبا أيها الزميل القادم من سورية، عليك أن تترك التمثيل للمسرح والسينما والتلفزيون"..

أجبتها جاهداً قدر الإمكان في المحافظة على هدوئي (كما أفعل عندما أسمع ملاحظة لا لزوم لها من مخرج متسلق).

– "هذا ليس تمثيلاً بالمعنى المعروف، أنا لا ألتقي بالسيدة غيزيلا هنا لأول مرة فأتجرأ وأسمح لنفسي بالمزاح معها، هذه الزميلة الألمانية بالأصل الإسرائيلية الآن بالهوية، كانت زميلتي في جامعة هايلدبرغ قبل حوالي ثلاثين سنة، وهي التي بدأت المزاح معي بل وتدبير المقالب الصغيرة والكبيرة، اسمحوا لي أن أقص عليكم بسرعة كيف تعرفت

عليها".

وانتظرت لحظات حتى صمتت النسوة الثلاث وبدا لي أنهن يصغين لي بعد أن نجحت من خلال هذه المقدمة في أن أثير فضولهن، وقد نسيت أو تناسيت مسألة اتصال غيزيلا بالشرطة أو حسبتها مقلباً من مقالبها الجديدة، رداً على لعبة خطف محفظتها، وشعرت أيضاً أن غيزيلا ستكون بالتأكيد مسرورة جداً بأن أجعلها تعود بالذاكرة إلى تلك الأيام الحلوة من حياتها، أيام الشباب والدراسة في الجامعة الرائعة، وهكذا بدأت سرد القصة:

– "كنتُ ذات ليلة قاعداً مع صديق مصري اسمه عادل ساهرين في مرقص للطلبة اسمه "الفخ– دي فاله" وكنا نشرب عصير التفاح من كؤوس نبيذ أبيض ونوزع ابتساماتنا الشرقية العذبة على البنات الغربيات الحلوات، نشرب أنخابهن عصير التفاح الذي يبدو في ظلمة قبو "الفخ"... تماماً بلون النبيذ، وكان عادل يتظاهر أحياناً بأنه ثمل قليلاً، المهم أننا رقصنا ليلتها مع معظم الفتيات وكنا نعود إلى طاولتنا والعرق الغزير يتصبب من وجوهنا وأيدينا.(كان "الفخ" قبواً سيء التهوية وربما مازال كذلك حتى اليوم) وقد عدتُ من إحدى الرقصات لأشرب عصير التفاح ولأكتشف بعد جرعتين أنه صار نبيذاً أبيض يحرق اللسان ثرت طبعاً واستدعى صديقي عادل نادل "الفخ" وراح يتشاجر معه بانفعال بينما اقتربت الصبية البوهيمية الجذابة التي كانتها غيزيلا آنذاك من طاولتنا واعترفت دون أن يتهمها أحد بأنها هي التي استبدلت كؤوس عصير التفاح بكؤوس النبيذ بقصد المزاح لا أكثر".

وضحكت السيدات الثلاث واعترفت غيزيلا بصدق روايتي وأضافت أنها فعلت ذلك كي ترقص معي فأنا لم أكن قد طلبتها للرقص بعد لأنها كانت تقعد إلى طاولة ملاصقة تقريباً لطاولتي مع شاب لم أره يقف من مكانه قط واكتشفت بعد ذلك أنه مشلول بإحدى الساقين ويسمح لصديقته أن تراقص الآخرين المهم أن غيزيلا أوصلت الفتى إلى بيته، وعادت لتكمل السهرة معنا حتى الصباح، ونشأت منذ تلك الليلة علاقة "صداقة" بيننا استمرت شهوراً لم أعرف خلالها أن صديقتي يهودية، إذ

لم يكن أحد في الجامعة يسأل أحداً عن دينه ومعتقداته، كنا في خلواتنا أيضاً نتحدث عن المعجزة الاقتصادية الألمانية التي بلغت أوجها آنذاك وكانت تقص علي ما خلفته الحرب من المآسي وكانت فخورة بأن شعبها الألماني استطاع أن يحقق إنجازاتٍ كبيرةً رغم الهزيمة الكبرى التي لحقت به أثناء الحرب.

كنا نتحدث عن المسرح والسينما والتحقنا معاً بفرقة المسرح الجامعي ومثّلنا معاً في مسرحية "الدبّ" لانطون تشيكوف...وهنا لاحظت أن عيني غيزيلا اغرورقتا بدمع غزير راحت تمسحه عن خديها بسرعة وهي تقول:

– "أما زلت تذكر ذلك أيضاً"...

وأجبتها على الفور:

– "طبعاً.. أذكره وأذكر أنك ليلة العرض الأول اتصلت بي هاتفياً إلى غرفتي في بيت الطلبة في "كلاوسن بفاد" وأيقظتني من نومي عند الفجر لتقولي إنك معجبة جداً بدور الدّب الذي لعبته وإنك تعشقين دبّاً مثلي حتى الموت...".

صمتت غيزيلا تماماً وضحكت السيدتان القادمتان من أوسلو ونظرتا إليها بفضول فما كان منها إلا أن صرخت فجأة:

–" والآن؟ ألا تعيد لي محفظتي قبل وصول الشرطة وتتجنب هذه الفضيحة الكبرى بالنسبة لك كعربي؟ ألا تخاف أن يعاملوك فوراً على أنك إرهابي تختطف محافظ السيدات؟ هات المحفظة وكفى مزاحاً. إن الشرطة لن تفهم أنك تمزح وأنك كنت قبل ثلاثين سنة طالباً معي في هايلدبرغ".

خيم صمت آخر ثقيل على طاولتنا وعلت أصوات الزميلات المشاركات في الندوة والقاعدات إلى سبع طاولات متقاربة (الزملاء المشاركون كانوا أقلية وكانوا يشربون منعزلين عنا)، وبدأت الحديث الآن بجدّية لا أدري من أين جاءتني على حين غرّة فقلتُ عابساً:

- "أنا الآن لا أمزح، سأقول للشرطة فعلاً إن محفظتك التي اختطفتها من جانبك تهدد أمني وحياتي بالخطر، وإنك حشوتها سلاحاً تريدين به اغتيالي، لا لشيء سوى أننا تناقشنا في موضوع سياسي ساخن نقاشاً حاداً اختلفنا فيه جداً وتناقضت آراؤنا بل وابتعدنا تماماً عن أي حلٍّ سلمي، رغم مابذلته السيدتان القادمتان من أوسلو من جهود حميده".

وخيم الصمت مرة أخرى ونظرت غيزيلا في ساعتها ورحت أنا أستعيد بسرعة أهم مجريات النقاش السياسي الحاد الذي ذكرته، والذي كان قد بدأ بعد دقائق فقط من وصولي إلى المطعم الشعبي، حيث وجدتُ الأمكنة المخصصة لضيوف المعهد مشغولةً كلها إلاّ مكاناً واحداً جانب إحدى السيدتين النرويجيتين وتماماً في مواجهة غيزيلا التي ابتسمت ساخرة عندما رأتني مرتبكاً واقفاً أبحث عن كرسي ثم صاحت:

- "هالوا تعال يازميل، كن شجاعاً، وأقعد في مواجهة عدوتك اليهودية؟...

أجبتُ بسرعة لأنني طالما توقعت منها تعليقاً كهذا منذ أن بدأت الندوة قبل أسبوعين وقلتُ باسماً كعادتي مع النساء:

- لقد قعدت معك كثيراً في الماضي، وكنت صديقتي قبل أن تهاجري إلى إسرائيل، وها أنتِ ذي الآن زميلتي في ندوة لغوية.. فيا لمحاسن الصدف!...

وضحكت غيزيلا مسرورة لأنها ظنت أنني سعيد جداً بلقائها والتفتت إلى السيدة جانبها تقول بصمت مسموع:

- "لايوجد بين سورية وإسرائيل سوى مشكلة واحدة هي مشكلة هضبة الجولان، لقد كسبناها منهم بالحرب وهم يريدون الآن استعادتها دون مقابل..".

وأجابتها السيدة بحيادية ودهشة:

-"ولماذا لاتعيدون الهضبة لأصحابها ويستريح الجميع ويعم السلام ويتوقف سفك الدماء؟"..

وهنا علا صوت غيزيلا كما لم أسمعه قط من قبل وقالت بما يشبه عواء الذئب بعد إصابته بسهم أدماه:

- لا نستطيع إعادتها لهم، الهضبة ضرورية لنا كي نحافظ على أمننا ومستقبلنا، كان السوريون يهددوننا من فوق الهضبة ويراقبون حركات جيشنا، وسكناته، ونحن لا نقوى على الدفاع عن أنفسنا، نحن في الأسفل وهم في الأعلى...".

وأحسستُ أن أصوات الزميلات والزملاء حولنا من الطاولات الأخرى قد خفتت وبدأت تصغي لحديثنا، قلت بصوت قوي عالٍ:

- "هذا سخف وضلال وضيق أفق عُضال، إذا كانت هضبة الجولان السورية حصناً منيعاً يهدد إسرائيل من الأعلى نحو الأسفل فكيف احتله الإسرائيليون في حزيران عام 1967، من الأسفل إلى الأعلى؟ هل نصبوا السلالم الخرافية أم قفزوا بالحبال مثل طرزان وشيتا؟ أم ركبوا المكانس السحرية كما فعل فاوست؟...

وعندما سمعت ضحكات، منها عالٍ ومنها مكبوت، تشجّعتُ وتابعت:

- "هل مازلنا نعيش في القرون الوسطى ولم يسمع أحدنا شيئاً عن تقنيات الحرب الحديثة والطيران والصواريخ وحرب النجوم؟"..

وأثلج صدري سماع المزيد من الضحكات التي وصلت إليّ كما لو كانت تصفيقاً حاداً من جمهور المسرح ودليلاً على أن صوتي مازال جهورياً رخيماً وأدائي مقنعاً وصادقاً كما يقول بعض المعجبين، وتركتُ الكلام لغيزيلا فقالت الآن بلطفٍ مفتعلٍ جداً:

-"أوه دعونا الآن من السياسة والحرب والقنابل وأنا على كل حال لن أنتخب نتنياهو في المرة القادمة، عرفتُ أنها

تكذب الآن لأنها قالت في نقاش قصير سابق إنها تنتمي إلى أحد الأحزاب اليمنية الصغيرة، لم أحفظ اسمه لشدّة أسفي، المهم أنها حصلت بجملتها الأخيرة على تأييد الحضور ولو أنه أقلُّ كثيراً من التأييد الذي فزت به أنا قبلها، هي أرادت تلطيف الجو وتهدئة الخواطر وكسب العطف، وبالفعل تعالت أصوات الزملاء والزميلات بالأنخاب، واحد يقول: نخب السلام القادم بينكم يا أهل الشرق الأوسط"، وآخر يصيح "لنشرب نخب عودة الحقوق إلى أصحابها"، وسيدة تعلن: بل نخب عودة الفلسطينيين إلى بلدهم واليهود إلى أوطانهم الأصلية ومنها ألمانيا الموحدة". والتفتّ لأرى صاحبة الصوت الجميل فإذا هي زميلتنا اليونانية الصبية والجميلة واسمها جينا ب.وراحت غيزيلا تطلق باتجاهها نظرات غضبٍ شديد، وقلت لغيزيلا باسماً وشامتاً:

- "هل تذكرين يوم التقينا أول مرة بعد فراق دام ثلاثين عاماً"..

- " نعم أذكر ذلك اليوم، لم يمضِ عليه أكثر من أسبوعين"..

وعندما لمحت الفضول في عيون الزميلتين القادمتين من أوسلو وشعرت بالثقة من أن حديثي مقبول لديهما، رحت أروي من جديد:

-"يومها التقينا، غيزيلا وأنا صباحا أمام باب المعهد، كانت واقفة تقرأ أسماء المشتركين في الندوة والقادمين من أربعة وعشرين بلداً، ووقفتُ خلفها تماماً للغرض نفسه (أنا أطول منها بشبر على الأقل)، وقرأتُ اسمي وجانبه كلمة سورية (قرأته بالالمانية لكنني دمدمت به بالعربية). وقرأتُ تحته مباشرة اسم غيزيلاك. وجانبه كلمة إسرائيل.. وكررت لنفسي متسائلاً مدهوشاً:

- "إسرائيل؟؟" لم أكن أعرف طبعاً إن السيدة الواقفة أمامي هي نفسها غيزيلاك. حتى استدارت نحوي وحدقت فيّ مذهولة....

-"أنت؟؟ آدي...غير معقول...

(كان آدي اسم الدلال أو الدلع من آدنان، وقد تخليتُ عنه عندما قال لي أحد أساتذتي إنه أيضاً اسم الدلع من آدولف هتلر).

وصحت أنا أيضاً لفرط الدهشة:

- غيزيلا؟؟ ولكن ما علاقتك بإسرائيل؟"... فأجابت بمرح:

-"أنا الآن إسرائيلية، منذ ثلاث سنوات، مباشرة بعد معاهدة أوسلو، هاقد صرنا جيراناً".. وضحكتُ.. ولم أجد كلمةً أتفوّه بها وبقيتُ أنظر إلى ابتسامتها الصفراء القديمة نفسها وقد تشكلت على جانبيّ فمها وأعلى أنفها أخاديد لم تفلح المساحيق في إخفائها، وعندما لاحظت ارتباكي ضحكتْ بصوت أعلى وقالت:

- أنت ستعتذر طبعاً عن المشاركة في الندوة لأن إسرائيل ممثّلة فيها، وستعود على أول طائرة تغادر فرانكفورت إلى دمشق"..

واستفزتني بسخريتها المبطّنة فقلت لها بثبّات مسرحيّ:

-"بالعكس.. إن لقائي بزميلةٍ قديمة بعد هذه السنوات الطوال يزيدني حماساً للمشاركة...".

وتركنا لوحة الإعلانات لنتّمشى قليلاً في حديقة المعهد فقد بقي حوالي نصف ساعة على افتتاح الندوة، وراحت تحدثني عن حياتها الجديدة في بلدها الجديد وتتذمر من كل شيء وتشتم نتنياهو وبيريز وشارون والجميع.. كانت تحاول إيهامي أو إقناعي بأنها نادمة عندما سألتها عن سبب هجرتها أصلاً قالت بعد لحظة:

- "أنت تعرف أنني كنت هنا عضوة في المنظمة الإرهابية التي كانت تدعى "بادير ماينهوف".. وقد عرفوا ذلك وأوشكوا أن يلتقطوني ويزجوا بي في السجن لولا أن نجوت بأعجوبة على يد ضابط مخابرات إسرائيلي أخذني معه إلى

إسرائيل وأعيش الآن من تدريس اللغة الألمانية لليهود والفلسطينيين في القدس وفي رام الله، ومازالت عازبة وأنت؟"...

– أنا تزوجتُ ثلاث مرات بعد أن طلقت هنا زوجتي الألمانية الأولى التي كنتُ تعرفينها، ماريا..

– "ماريا لم تتزوج أيضاً حتى الآن"..

ولم أشأ الخوض في هذه العلاقات القديمة الخاصة فاعتذرت من غيزيلا ورفضت بأدب دعوتها لشرب القهوة. هنا علقت غيزيلا مخاطبة الزميلتين النرويجيتين ضاحكة مشيرة إلي:

–"هذا المغرور زير النساء تركني يوماً أشرب القهوة وحدي في الكافتيريا"..

وتابعتُ سرد قصتي مع غيزيلا لأقول بجدية وموضوعية:

–"وافترقنا بعدهذا الحوار واهتم كل منا بشؤونه سواء المتعلقة بالندوة أو بالبرنامج السياحي الثقافي التابع لها أو بعلاقاته الخاصة، وأعترف بأنني كنت أتجنب اللقاء بها أو محادثتها خارج قاعة المؤتمر معتذراً بضيق الوقت وكثرة معارفي في دوسلدروف وشغلي في إعداد محاضرتي عن ترجمتي لقصائد "هاينريش هاينه" إلى العربية، (هاينريش هاينه: كان وبالمناسبة ابناً لعائلة يهودية اعتنق المسيحية ثم خرج من الأديان كلّها وهو على فراش الموت.) تابعت حديثي:

"– ثم ها نحن أولاً، نلتقي آخر أيام الندوة في هذا المطعم وجهاً لوجه ويجرني النقاش الحاد السياسي الذي جرى بيننا إلى اختطاف محفظة زميلتي والتمسك بها جانبي ورفض إعادتها لصاحبتها"..

–"وماذا ستقول للشرطة؟"... سألتني السيدة الأوسْلَوِيَة جانبي فأجبت:

–"سأكرر ماقلته لكنّ أنتن الثلاثة". وهنا قدمت لي غيزيلا عرضاً أخيراً يقضي باتباع الحل السلمي أي تسليم المحفظة لقاء سحب الشكوى المرفوعة ضدي إلى شرطة الأجانب واعتبار المسألة كلّها مقلباً من مقالب الزملاء.. وقد لقي هذا العرض بالطبع تأييداً قوياً من السيدتين النرويجيتين ومن الزميلات الأخريات القاعدات إلى الطاولة المجاورة واللواتي تركن حديثهن ورحن يصغين إلينا باستثناء الزميلة اليونانية جينا ب.التي صاحت بي:

–"لا يا أدنان لا تتراجع ولا تخف!"..

آه كم سررت لوقوفها جانبي وتذكرتُ إقامتي في أثينا وأصدقائي هناك من الجنسين، لأن نفسي الأمّارة بالخوف كانت للحظة قد سولت لي أن أقبل عرض غيزيلا وأعيد لها المحفظة وأتجنّب متاعب كثيرةً وربما مزعجة تنتظرني مع شرطة الأجانب وإدارة المعهد الذي استضافني وكذلك بالتأكيد مع سفارتنا في بون القريبة منا، ولكني ونظراً ليباسة رأسي، رفضت هذا الحل السلمي بإصرار عجيب وشعرت بأنني سأصبح أضحوكة لو قبلت، ومسخرة أمام الجميع، سيقولون:"لماذا اختطف المحفظة إذن مادام سيعيدها بعد أقل من ربع ساعة وقبل وصول الشرطة؟.. سيقولون:"هذا إرهابي مبتدئ لا تنفع معه سوى سياسة العصا الغليظة كما يقول كلينتون رئيس أمريكا، لا لا.. وتمسكت بالرفض حتى جاء بالفعل شرطيان عملاقان طلبا مني ومن غيزيلا الخروج معهما إلى السيارة ومنها إلى إدارة شرطة الأجانب في دوسلدروف للتحقيق في حادث اختطاف المحفظة، وهكذا كان ودون أي اعتراض...

قلت لرئيس القسم المختص وهو شاب نحيل طويل أشقر ولولا الزي العسكري التي يرتديه لقلت إنه شاعر أو فنان:

– "هذه المحفظة ياحضرة الكولونيل تهدد أمني وحياتي طيلة إقامتي في ألمانيا، إن فيها كما اعتقد سلاحاً، نارياً، مُعَدّاً لاغتيالي في أية لحظة ممكنة، والسبب هو خلاف حاد حول الصراع في منطقتنا العربية ضد دولة إسرائيل التي هاجرت إليها السيدة غيزيلاك.. المدعية"..

بدا لي أن الكولونيل مهتم بما أقول على عكس الشرطيين اللذين أمراني بالصمت في السيارة طوال الطريق وبالفعل راح يسألني وهو يبتسم بأدب:

-"قل لي ماهو الموضوع ولكن باختصار، وماهي علاقة الخلاف في آراء سياسية باختطاف محفظة نسائية"..
أجبته بسرعة وقد أعجبتني جداً صيغة سؤاله:

-"تدعي هذه السيدة التي تركت ألمانيا وأصبحت مواطنة إسرائيلية قبل سنوات قليلة لأسباب تتعلق بالإرهاب..

وهنا ثارت السيدة غيزيلا وصرخت تقاطعني:

-"لا يحق لك أن تتهمني بالإرهاب لمجرد عضويتي قبل أكثر من عشرين سنة في عصابة بادر -ماينهوف التي لم يعد لها وجود؟"..

ولاحظ رئيس القسم بأدب ضرورة عدم الخروج عن موضوع الخلاف السياسي واختطاف المحفظة، فقلت بهدوء بل وببطء لأنني لاحظتُ أن السكرتيرة الشقراء تكتب في الكومبيوتر كلمة أقولها، قلت:

- "تدعي هذه السيدة، حضرة الكولونيل أن هضبة الجولان السورية كانت تهدد أمن إسرائيل وحياة سكانها فاحتلتها وترفض الآن الانسحاب منها، وأنا بالمقابل وبالمنطق نفسه أدعي أن هذه المحفظة تهدد أمني وحياتي ولهذا استوليت عليها وأرفض إعادتها لصاحبتها قبل أن تعيد إسرائيل هضبة الجولان السورية"..

ضحك الكولونيل والسكرتيرة والشرطيان العملاقان وكأنهم يشاهدون فقرةً كوميدية في "مسرح الشوك" وطلب الكولونيل من غيزيلا أن تفتح المحفظة لتفتيشها والتأكد من خلوها من أية أشياء خطره ثم استعادتها دون عقبات، لكن المرأة رفضت وصاحت بعصبية:

-"لا يحق لكم إجباري على فتح محفظتي الخاصة والعبث بما فيها". وهددت بإخبار سفارتها فوراً لكن هذا التهديد أثار كما بدا لي استياء الكولونيل فصمت مفكراً في حل وتابعت هي صراخها تتساءل:

- "ما علاقة محفظتي بالسياسة في الشرق الأوسط وكيف يسمح أحد لنفسه بالاستيلاء على أملاك الآخرين بحجة الحفاظ على أمنه وحياته؟"...

وطبعاً انتهزت الفرصة الثمينة وقلت لها بقوة المنتصر في معركة:

- "وجهي هذا السؤال ياسيدتي إلى حكومتك في تل أبيب، ألا تدعون أنكم بلد ديمقراطي؟ لماذا تحتلون أرضنا وقرانا وبيتنا بحجة الحفاظ على أمنكم؟"...

وهنا وقف الضابط الذي يشبه الفنانين والشعراء وخاطبني بود حقيقي رغم نبرته الحيادية الرسمية:

-"نحن لا نتدخل في الخلافات السياسية بين الأجانب، وحرية الرأي مصانة عندنا للجميع، بشرط عدم استخدام العنف أو الإرهاب".

وأسرعت بتوضيح موقفي باسماً أيضاً ودون أي انفعال":

- إن استيلائي على المحفظة لم يكن عنيفاً ياحضرة الكولونيل، السيدة غيزيلا وأنا زميلان قديمان من أيام الدراسة في جامعة هايدلبرغ، وطالما سمح الواحد منا لنفسه بالمزاح مع الآخر أو مداعبته وتدبير مقلب له، لقد كنا نمثل معاً في...".

قاطعني الكولونيل بنزق خفيف:

- "هل أنت كاتب أم ممثل"..

-كلاهما معاً سيدي، ولو أني عزفتُ منذ فترة عن التمثيل وتفرغت للكتابة والترجمة وقد..."وهذه المرة قاطعتني غيزيلا ساخرة:

–"ترك التمثيل على المسرح والشاشة ليمثل في الحياة، ليمثّل علينا."..

قال الضابط باسماً، "لاضيْر في ذلك طالما أنكما زميلان قديمان". لكنه مالبث أن عبس واستدار ليعود إلى وراء طاولته ويوجه الكلام لي بحدة، كانت الأولى من نوعها منذ وصولنا إلى القسم:

– "لسنا هنا في المسرح أو التلفزيون ياسيد، وهذا المكان ليس مخصصاً لاستقبال هواة المقالب

وتدبير الأفخاخ أو أي نوع آخر من المداعبات، لدينا هنا شكوى ضدك تتهمك باختطاف محفظة السيدة ك.فماذا تقول؟

– "أقول ماقلته سابقاً:هذه المحفظة تحتوي على سلاح ناري تريد السيدة ك. أن تستخدمه في اغتيالي، لأنها تعتبرني عدواً"...

سألني الآن غاضباً:

– هل سبق أن هددتك؟...

– نعم سيدي، قالت منذ البداية إنها عدوتي، والأسباب كما تعلمون، سياسية بحته، وقد اختطفتُ منها المحفظة في لحظة حاولت أن تفتحها لتخرج منها المسدس، هكذا بدا لي من الشرر الذي تطاير من عينيها.".

فكر الضابط الشاب لحظات حسبتها ساعات والسكرتيرة الشقراء وراء جهاز الكومبيوتر تراقبه بنظرات فضول شديد ثم نادى أحد الشرطيين الضخمين وطلب منه أن يفتح المحفظة، وفتحها الشرطي رغم احتجاج غيزيلا وصراخها، ورأى المسدس داخل المحفظة فأعطاها للكولونيل كي يتابع تفتيش محتوياتها، وبعد دقائق معدودة طلب من السيدة ك. بناء على إشارة من الضابط أن تخرج معه فخرجت صامتة دون أن تنظر إلي أو إلى الضابط وبدا لي أنها استسلمت دون مقاومة مما أدهشني جداً، لكني لم أتفوه بكلمة واحدة وبقيت قاعداً حتى انتهى الكولونيل من تفتيش الحقيبة وراح يملي على السكرتيرة نص محضر الحادث همساً، بينما انشغلتُ أنا أو تشاغلتُ بقراءة مجلة كانت موضوعة على الطربيزة الصغيرة بجانبي دعاني رئيس القسم الخاص بشرطة الأجانب للتوقيع على المحضر وسمح لي طبعاً بقراءته أولاً، وقرأته غير مصدق عدة مرات وحفظت منه تقريباً عن ظهر قلب المقطع التالي:

– وقد عُثر في محفظتها بالفعل على مسدس إسرائيلي الصنع معبأ بست عشرة طلقة وجاهز للاستخدام، كما وجدتْ كمية من الحشيش يقدر وزنها بنصف كيلو غرام، وهي مخبأة داخل علبة بلاستيكية خاصة بالسيدة ك. وأطلق سراح المدعي عليه السيد أ.هـ. مع شكرنا لمساعدته في القبض على المذكورة أعلاه...".

وبعد أن وقّعت مسروراً، ربت الكولونيل على كتفي ثم صافحني يقول:

–"علينا حقاً أن نشكرك لمشهدك التمثيلي المتقن، الذي التقطت به مجرمة قديمة مطلوبة للعدالة وأوقعتها في الفخ"....

□□□

الامتحان

قصة : رباب إبراهيم هلال

سدّد المراقب نظراته، رفع حاجبيه منذراً، حملق الطالب بعينيه مهدّداً، ثم لملم أوراقه أمامه، وضع قلمه على المقعد، وعقد ذراعيه على صدره.

ردّد المراقب المدرّس في ذاته "قد طلبت اليوم المراقبة في هذه القاعة تحديداً، لتكون أنت شغلي الشاغل. ساعتان من الزمن، أم زمن بلا أرقام هو مابيننا".

أداروجهه صوب النافذة، لماذا يضيق العالم، والصدر؟ عين على المدى الرمادي، وعين أخرى على الطالب الذي يحاول فعل شيء ما للغش.

تململ الطالب، تأفف، مسح وجهه بعصبية، تلفت يمنة ويسرة، ثم رفع إصبعه طلباً للماء.

اتجه المراقب صوب زميله في القاعة وطلب إليه إحضار الماء. باغتت الحركة الطالب، تأفف بصوت عالٍ. فأية حيلة يلجأ إليها لتغييب هذا المراقب الفظيع، وغير المنتظر! يفور الدم ساخناً في رأسه متسائلاً.

عينا المراقب تحاصران الطالب فأية حيلة، لم يكتشفها بهذا الرأس العنيد:

صرخ في وجهه بعصبية، بل أريد ماءً بارداً جداً. لا بل أريد مشروباً مثلّجاً من الدكان. هيا، بسرعة"....

بأصابع مرتجفة شدّ على أطراف ثوب أمه، ودّ لو أن أصابعه تلتصق بها، مسحت كف أمه على رأسه، وأومأت له بعينين كسيرتين أن يأخذ النقود الملقاة صوبه.

إنه يطير إلى الشارع صامتاً، مصمماً على العودة بأسرع مما يتوقع هذا الدخيل، الذي طالما رفع حاجبيه زاجراً..

الغضب المجبول بالهلع على فقدان أمه يعود، ويطير صواب هذا الدخيل، الذي لم يكن يتوانى عن اختراع الحيلَ لتغييب هذا الولد الغريب!..

"أنا لا أريد برتقالاً، بل أريد كولا"..

تتكسّر نظرات الولد، وأنفاسه اللاهثة على زجاجة البرتقال المثلّج.

شد على أطراف ثوب أمه التي اكتفت بتهدئة الطفيلي، هذه الصفة وجدها الأكثر مناسبة عندما شرح لهم أستاذ العلوم درساً عن النباتات الطفيلية.

ولم تكن هذه هي المرة الأولى التي يفشل فيها في التحدي. لكن في ذلك اليوم احتضن زجاجة البرتقال بحنان، استنشق الرائحة الطرية وهو يرخي ساقيه فوق كتفي والده ليطال برتقالة عن الشجرة في حاكورة البيت العتيق.

لم يكن يتعب من ملاعبته، من أسئلته المتلاحقة من عبثه، ومن ملاحقته في البيت يراقبه وهو يرتب الكتب الكثيرة، وهو يقرأ وهو يستقبل الضيوف والناس، كان يود الجميع، وهم بدورهم يودونه، ويثقون به. وكانوا ينادونه بالأستاذ. لأنه كان يحمل إجازة جامعية حين ندر حاملوها.

وتمر ذكريات عزيزة عليه، تترامى الصور، هذا يحمله أبوه، هناك أمه، وأخرى يعانقانه سوية، ورابعة يتعانقان.. وهنا، اعتصرته غصّة، لن يتذكر.

قطب جبينه، هزّ رأسه كمن بوغت بحشرة ما مخيفة. أجفل الطالب. ارتعش لهذه الحركة الغاضبة، لملم أوراقه وذاته، وسكن. بعد أن رفض شرب الماء المقدّم له. وبعد أن جمّع أصابعه الخمسة مهدّداً بها هذا المراقب اللعين. أين هم مراقبو الأمس وقبل الأمس وقبل.....!

وتتابع الصور انهمارها، تختلط يختلط الصراخ، والخوف، وصمت أمه الدائم، فكثيراً ما آلمه السؤال الذي ظل بلا جواب زمناً طويلاً. ثم تمنى لو أن الجواب ظل يغيب؟!

الوقت يمر بطيئاً، لوأن الجرس يعلن انتهاء الامتحان، والتعب!

ويرمق الطالب ساعته كل حين، بودّه إيقاف العقارب. فورقته بيضاء لا تزال، لم يكن بالحسبان مايحدث. فقد أكّد له أبوه ككل يوم أن الأمور ستجري أيضاً على مايرام، وأن ورقته ستمتلئ بأمان، فقط عليه التزام الهدوء، وألا يخشى أحداً، مهما كان!

وصية والده كانت تجعله يدخل إلى القاعة، مثل باشق نافشاً ريشه، فارداً جناحيه، رافعاً رأسه بشعره الملمع والمسرّح بأناة، وعطره الكثيف الثمين يملأ الأجواء، يختال بين زملائه. كل شيء سيكون على مايرام!

سيخرج أيضاً هذا اليوم من قاعة الامتحان ليطير بسيارته، ليسحق الإسفلت والأرصفة والأفق، يمرح، يسهر، يلهو، وينام ليعود في الصباح إلى الامتحان. لكن هذا اليوم زعزع الزهو والفخار، فهذه مادة اللغة العربية وحدها تحدد نجاح الطالب أو رسوبه. حسب قانون الشهادة الثانوية، احتار الطالب أكثر. فبالأمس كان يسخر وأبوه من اللغة العربية، فما الذي تقدمه لهما. وراحا يرطنان بها بألفاظ عامية وأخرى أقرب إلى السوقية مع بعض النكات وإدخال مفردات أجنبية تفاخراً.

صحيح أن أباه لا يعرف اللغة العربية، معرفة علمية، لكنه يجيد إدارة الحروف والكلمات والجمل والتواقيع على أخطر الأوراق الرسمية وغير الرسمية! وبإشارة واحدة فقط. لكن هذا اليوم لم يكن بالحسبان!

فالزمن يمر مسرعاً، والورقة لا تزال بيضاء تماماً!

ويبتسم المراقب لهذا البياض الذي عليه أن يتسع أكثر ليملأ سواد العالم، ليلغي الوجوه الكالحة، ليصفع به وجه ذلك الدخيل، ووجه والد هذا الفتى المخنّث!.

"-ما الذي بقي ولم يشتروه؟-يتساءل- دلالات كثيرة بنقاطها.. شهادات الثانوية، الإعدادية، الشوارع، الأرصفة، الحواكير، البيوت، أشجار البرتقال والزيتون، وهذا البحر المستكين لبيع رماله وشواطئه، فلم لا يثور؟ لم لا يحدث أي شيء؟ ليكن، هو لن يستكين، لن يهادن، ليضيق الأفق والعالم، والصدر أكثر! فلا تزال الأوراق بيضاء، عليها أن تبقى كذلك، وجه أبيه يباركه، دمه يفور ساخناً في عروقه، كم مرّة طلب منه القراءة بصوت عالٍ ليصحح له اللفظ، ثم يقرأ عليه بعض الأشعار، كي يعلمه نبض الحرف، نبض الكلمة ومعناها، وأن في لغتنا حياة. وأن في تراب حاكورتنا أيضاً حياة، للبرتقال نبض، للبيت (العتيق) نبض، لأزيز الباب المفتوح أغلب الأحيان نبضه الآخر، ولوجوه الحارات والأزقة أيضاً.. للعمل، للنزاهة، لنظافة اليد يذكر أيضاً أن لأبيه رفاقاً يشبهونه، كانوا شلّة رائعة، يتحدثون كثيراً، ويلاعبونه أيضاً كثيراً.. كيف تفرقوا، وأين تاهوا؟

أي زمن أسود قذف بهذا الدخيل إلى بيتهم، وكيف استطاع سحب البساط من تحت قدميه هو وأمه، حتى جذبه في النهاية كله، ليطوّح بهما في العراء؟

وظلت مساحات الأمم مزروعة بالتحدي، الذي نسف به في ذلك اليوم الفاصل مابين السؤال والجواب، وقد اكتشف أن أمه قد تنازلت له عن كل شيء في لحظة ضعف، وخوف، في لحظة عزلة مريرة من حولها من إخوة وأخوات مشغولون، فلتتدبرّ أمورها، ولتستر نفسها بأي ظل، أي ظل! ياه! كيف، ولماذا تخلّوا عنها؟

كان الأمر صاعقة بالنسبة له، جملة واحدة قذف بها قلب ذلك الذي انبثق اسمه من العدم ليتدلى على الأبنية

والاسمنت العالي، قال له:

"كان أبي رجلاً، رحل، وترك، اسماً، وشرفاً، ترك ولداً أيها العقيم!".

وباغته العقيم بضربة كرسي شجّت رأسه، وفار الدم غزيراً ساخناً! غطى عينيه حينها، لكن الآن عليه فتحهما جيداً، ليتفرّغ لهذا المخنّث البائس! نصف ساعة أخرى، ويبقى البياض بياضاً، ويشتعل رأس ذاك الخنزير ويفور دمه ساخناً هلعاً على والده.

نصف ساعة أخرى، سينطلق في الشوارع، يبتسم لكل العالم، سيخبر رفاقه وناسه أن الراتب الشهري الضئيل، وشراهة الأفواه التي سرعان ما تبتلعه، لم يمنعوه من رفع حاجبيه، وتسديد نظرات رادعة!

سيمر ليخبر جاره بائع اللبن، أن ذاك الولد المخنث لن يتفوق على ابنه هذا العام! سيصرخ في أبنية المدينة والأسماء الدخيلة المندلقة في الأعالي، المنبعثة من الخواء، أن البياض سيبقى، وإن لم يصدقوا فليشنفوا آذانهم، ويفتحوا عيونهم لزلزلة "فيلا" الوالد المصدوم.

ستطير سيارته هذا اليوم، فليبتلعوا الشوارع والأرصفة، وما خلّوه من فتات، لتهز أسلاك هواتفهم صارخة، مهددة! ليضجوا ما شاء لهم الضجيج!

وتتصاعد الأصوات والصرخات، وهو يتدحرج عبر السلم إلى الأسفل، تهرع أمه إليه، تلعن حظها وضعفها، تلوم الزمن والأب الذي مات دون أن يفكر بهم! تحضنه بين ذراعيها حبشة لا تموت.

ابتسامة تشرق على وجهه: لكنه لم يستطع ابتلاع شهادتي العلمية، كما ترك أيضاً كتب والدي التي لا تهمه.جدران تتداعى، نفوس تتهادى، رنينٌ يصفع الآذان، والوجوه، الأجساد التي بلا أرواح ما الذي سيضج فيها الليلة؟

عشرون دقيقة، وستتساقط أشياء، فليسحبوا البساط من تحت قدميه، منذ زمن بعيد اعتاد المشي حافياً في العراء، للتراب حنينه ودفئه، للتراب رائحة أبيه.

تلتمع دموع في عيني الطالب، يتكسر جناحا الباشق، يصير نعجة، يصير فأراً التقطت المصيدة ذنبه!

ربع ساعةأخرى، والبياض يصعقه، يرعبه، مذاق مر لم يعرفه في حياته، ربع ساعة والبياض لا يزال يزهو، سيغنّي هذا اليوم مع أمه مواويل مهجورة– ستحدثه عن أبيه ومبادئه. وسيفرح هو أنّه نسخة أصيلة.

تكسر نصل في أعماقه، مابين شك ويقين، هل سيغني حقاً مع أمه هذه الليلة، هل.........؟ غمامة من قتام تلف القلب والروح.

ينظر إلى وجه الطالب الذي بلا ملامح، ذبول، احمرار، اصفرار، عرق يتدفق، عروق زرقاء متشنجة، هو الآن له شكل وجوه حارته وأزقتها وهي تنتزع اللقمة من عصفة الزمن. وضيق الحال، يفكر المدرّس، يلملم وجوههم اليائسة، ويشير إليهم لرؤية البياض.

هي دقائق معدودات:

خمسة: – هكذا بدأ صارخاً بعد أن أثبت للمحكمة أن الأملاك، والأرض، والبيت العتيق، وشجرة البرتقال هي ملكه شرعاً!

أربعة: مشيراً بأصابعه الملطخة بحبر حكم المحكمة، للخروج!

ثلاثة: يعلن أنه لن يطلّق أمه ويهددها بالعودة إلى بيت الطاعة بأمر المحكمة!

اثنان: يرفع السبابة والوسطى، شارة النصر بختم المحكمة!

واحد: ينصفق الباب وراءهما، وينفتح ضيق العالم، تحت أنظار المحكمة!

وينفجر رنين الجرس، معلناً انتهاء الامتحان.

لم يدر وجهه صوب سواد وجه المخنث، مدَّ أصابعه وروحه المشتتة مابين الفخر والخوف، أمسك بالورقة البيضاء وتركها تعتلي الأوراق كلّها! □□□

أنكـــر الأصـــــوات

قصة: عبد الحميد يونس

عاد "أبو الفتح خارق بن رهيب الزّعفراني" الملقّب بـ "العجيب". عاد إلى مدرسته، مدرسة البلدة، تلميذاً نظامياً لا تشوبه شائبة. وذلك إثر الاجتماع الذي تخصّص لمناقشة ظاهرتين كبيرتين، وللبّت فيهما ما أمكن؛ ظاهرة الصراخ والأصوات المنكرة، التي باتت تُسمع بوضوح، دون أن يُعرف بالضبط لا من أين نبعت ولا كيف سيطرت، وظاهرة مرافقةٌ أخرى، عُرفت بـ "قضيّة خارق" كشاهد داعم للظاهرة الأولى.. فقطع بعودته الجدل في جواز أو في عدم جواز ذلك، حيث دخل مجدّداً في عداد الطلاّب الرّسميين المسجلين في قيود ذلك العالم المستقرّ في ذاكرة البلدة تحت اسم: "عام الجراد والقراد"!!..

وكان رجوعه المظفّر هذا، متوافقاً ومتناغماً مع خطّة التّحصيل الإلزامي الحكيمة، والمطبّقة بكفاءة عالية.

قال السيّد مدير المدرسة الأستاذ شاكر بن مشكور، في تلك المسألة، وفي الاجتماع الطّارئ المذكور، قال قولته الشّهيرة: أنا أعرف أنّ إلزاميّة التحصيل هي فخ الديمقراطيّة، مثلما أعرف أنّ فخ الديمقراطيّة هو أنْ يحصل كلّ مواطن زعفراني كريم على شهادة عالية بأيّ ثمن وأيّة وسيلة.. قال ذلك كردّ حاسم قذفه في وجوه مَنْ ادّعوا عدم شرعية العودة، تحت أيّ ستار أو أيّة حجّة.

وقال أيضاً: هذه القضيّة -قضيّة خارق والصراخ- لا أخالها إلاّ أن تكون شركاً للإيقاع بي شخصيّاً، كممثّل لضمير هذه البلدة الصّامدة، من خلال تعريضي لهذا الامتحان الدّقيق! لكن خاب فألهم، وردُّ كيدهم إلى نحورهم، إذ انتهت -والحمد لله- إلى ما انتهت إليه.. وأنا سعيد بذلك فعلاً، إذ كيف كنت سأواجه ربّي يوم الحساب، لوأنّي أخطأتُ ومنَعتُ مواطناً زعفرانيّاً حقّه المشروع في التحصيل المشاع والمباح والمتاح للجميع؟؟

وختم خطابه الموجّه، إلى المجلس الموقّر في افتتاح جلسة المناقشة الأخيرة بالقول:

إنّ هذه المنارة الزّعفرانيّة سوف تتابع مسيرتها التّاريخيّة، لتملأ العالم بالمثَقّفين -بفتح القاف أيها الأخوة!- -وإن دعا الأمر فبكسرها (عفواً)، فلا مانع أيها المربّون الأفاضل، وكما تعلمون، أن نفتحها حيناً ونكسرها حيناً آخر، ستجابه لدواعي الظروف إنْ دعت.. وأنتم الأدرى إمّا تدعو أو لا...

ظهر فيما بعد -ونسجّل هذا للأمانة لا غير- أنّ السيّد المدير غاب عن ذهنه تماماً الفرق بين السين والثّاء لفظاً ومعنىً.. رغم تأكيده الدائم أنه كان رائداً في الفصاحة والخطابة، على مستوى المنطقة لثلاثة أعوام متتالية).

أيها المربّون الأفاضل! -أكمل السيد المدير- اسمحوا لي بهذه المناسبة أن أعلّمكم انطلاقاً من تجربتي كمدير، بأنّ المواطن الصّالح هو الذي يعرف كيف يقرأ الظروف التي تحيط به، فيفهمها مثلما تكون بالضبط، دونما زيادة ولا نقصان، ويسوسها ويقيسها ويجوسها، كي يركبها بنجاح، ثمّ يبدع في نبرة الصّوت -خاصّة نبرة الصّوت -عندما تكون القراءة جهريّة، وأمام عيون وأنوف الآخرين. وقد لمستم -أيها المربّون- أنّني كنت هذا القارئ بلا منازع، بدليل أنّني مازلت مديراً عليكم حتّى الآن، رغم تقلّب الظروف وتململها عدداً لا يحصى من المرّات.. لهذا لن أسمح لأيّ مهووس،

أو مغامر، أومأفون، أن يشوّه سيرتي، أو يسيء إلى تضحياتي، ونضالي الطويل، كما أنني لن أسمح لمثل هذه الظاهرة التّافهة أصلاً أن تحرف كفاحي، أبداً لن يحصل مثل هذا السقوط، مادمت قابضاً على عنق الإدارة بعزم مكين.

ومُهر كلام الأستاذ شاكر بن مشكور بالصّمت العميق، والفهم الإيجابي، عدا خللاً طفيفاً، ثمّ تجاوزه بنجاح فيما بعد؛ وذلك عندما شقّ السيّد المدير باب النقاش بمقدار محسوب، كي يأخذ المجلس شرعيّته اللّائقة وهويته الحضارية.

ابتدأ أحد الحاضرين الحوار باستحياء، فلمّح تلميحاً مفهوماً إلى أنّ خارق ربّما يكون اشتدّ عوده قبل الأوان، ممّا هيّأ له سبل الزّلل -ولم يقل: الشّغب!- لكنّه والحقّ يقال، لم يكتمل بعد كما يجب، رغم فترة الاستراحة-ولم يقل: العزل!- التي قضاها خارج أسوار المدرسة... لم يكتمل كما يجب لا من حيث إعادة البناء، ولا من حيث التّأهيل المطلوب.

فبادر الأستاذ شاكر للردّ بلين حازم:

يا أخوتي(!!) سأسألكم سؤالاً صريحاً، مَنْ هو المكتمل؟ ثم لماذا نحن هنا إنْ لم نكن لنسهم في عمليّة الاكتمال بنصيب؟ هذا من جانب، ومن جانب آخر، لماذا تقفزون مباشرةً إلى رتبة الاكتمال؟ وهكذا دفعة واحدة إلى القمّة! هذا غير معقول، وغير جائز أيضاً.. حرام عليكم، على كلٍّ سأطرح سؤالاً ثانياً: ماهو تعريف المكتمل، حسب آخر تعديل في النظام الدّاخلي؟ هل تريدون أنْ أمليه عليكم بالحرف؟ لا بأس.. لن أفعل، فقط سأذكّر الناسين منكم بأنّ هذه الأجيال أمانة في أعناقكم. إنّني هنا ومن موقع المسؤولية، أعلن رفضي وشجبي لطرح مفهوم الاكتمال كيفما اتفق، وفي أيةّ مناسبة، معتبراً ذلك قصر نظر، وضعف عقل، بل هو جنون وطفولة فكريّه..

ولو لم يقف الحاضرون المجتمعون مسترحمين الأستاذ شاكر أنْ يكفّ عن البراهين، حائلين دون دخوله تيه الانفعال الذي طالما خبروه، لولا ذلك، لما توقّف ولا سكت قبل مغيب الشّمس.

تحلحل مجتمع ثانٍ، بل على الأرجح أنه "تَحَلْوَسَ" في مقعده "تحلوساً" ظاهراً، فقد أحسّ أنّ المجلس المنعقد بمن فيه على وشك أن يدخل في نفق مظلم مجهول الدّهاليز، لذلك قرّر أن يناصر زميله بمقدار، ويعاضد الأستاذ شاكر بن مشكور بمقدار آخر، معتقداً أنه بذلك إنما يمحو الغبن الذي لحق برفيقه، وفي الوقت نفسه يزيل الالتباس الذي توهّم أنّه أحنق السيّد المدير دون مبّرر ظاهر:

– لم يقصد زميلي ذلك يابيك... بل أعتقد أنه....

ولم يسمح الأستاذ شاكر بن مشكور بإتمام الكلام، إنّما انتعظ في مكانه، قاطعاً الطريق، مضيفاً على الفور.

– ماذا يقصد إذن، أيّها المحامي المغمور تفضّل حدّثنا في اختصاصنا، عندما كنّا نناضل ليل نهار، لتسهيل عمليّة الولادات العسيرة في هذه البلدة، أين كنتم أنتم؟

بلع الأستاذ المعطون ريقه بصعوبة واضحة. وقد عزم أنْ يعدّل في رأيه قليلاً، ليحرف مسيرة النّقاش باتجاه الموضوع الرئيس:

في اعتقادي أنّ خارقاً يجد صعوبة بالغة في التّلاؤم الإيجابي بالفطرة، ومن يدري، ربما أنه لا يريد ذلك.

– ماذا تعني.. أوضِح!

– بصراحة، خارق لم يكفّ عن إزعاجنا، وإزعاجكم سيّدي، خاصّة أثناء الدّوام، ولا أعتقد أن ضليعاً مثلكم يخفى عليه خطورة الصراخ سواء منه المنظم أم غير المنظّم، المتعمّد أم غير المتعمّد، أكان في الصّفوف أم خارج حرمة القاعات لا فرق.. هذا عدا الأصوات المنكرة الأخرى التي لم يتعرّض لها أحد حتى الآن من السّادة الزملاء علماً أنّ خارقاً بكل ماهو عليه، قد لا يكون إلاّ أحد مفرزاتها الظّاهرة!

–أرجو أن لا يسمح أحد لخياله أن يتمادى كثيراً– أنا لا أنصح بذلك– لنكن موضوعيّن متفهمين كما يجب، وكما يليق بنا كمشاعل تقطع دابر الظلام، فأنا لا أريد أن أعود إلى القضية من بداياتها، ولا أن أفصّل في ملابساتها، لأنّني تكلّمت قبل الآن كثيراً في هذا الجانب بالذات (تكلّمت حتى أسمعت كلماتي من به صممُ!). وكنت استجبت لطلب أحدكم، وأنذرت خارقاً إنذاراً شديد اللّهجة، وتعلمون جميعاً بأنّني أقنعت ولي أمره؛ الأستاذ الجليل رهيباً، بقبول فكرة إبقاء المحروس تحت الرّعاية المكثّفة في البيت خاصّة، وقد استجاب لذلك بصدر رحب، وتقبّل الأمر على أنّه عارض معترض، فتحمّل مسؤوليته في الواقع كأبّ، رغم تشابك وتنوّع المسؤوليات في عنقه، ثم إن الأستاذ رهيب (أضيفوا إلى معلوماتكم– وعد أنه سيتابع دورات التقويم بكلّ معانيها، ومتطلباتها، والأستاذ رهيب إنْ وعد وفى كما تعلمون.. أم أنّ أحداً يشكّ بهذا أيضاً؟.

– معاذ الله، أستاذ شاكر ، أكمل أحد المربيّن، لكنّني أفكّر الآن: لماذا لا ننتظر حتى يتمّ الأمر على خير وجه، ولمَ العجلة؟ أقصد ألا يمكن الانتظار .. عفواً؟

– يا أستاذ، يا أستاذ! لا تفكّر ولا تتعب نفسك؛ إذا كان خارق سيعود عاجلاً أم آجلاً، فما معنى التأخير ، وما جدواه، هذا من جانب، ومن جانب آخر . هذه أقدارنا ياجماعة! فلماذا نتهرّب منها، ونفسح المجال للآخرين أن يشاركونا فيها، ويتدخلوا في أعمالنا؟ نحن المسؤولين عن تربية الأجيال، كلّ الناس يقولون هذا الكلام، وقد قبلنا نحن منذ البداية بذلك فهل نتخلى عن مهمّاتنا ونلقيها على أكتاف الآخرين؟ عجيب أمركم، وأمري معكم.. ما هذا الانحراف الأخلاقي الذي أشم؟! اسمحوا لي بالسّؤال كي لا أنفلق.

– لا تنفلق – أستاذ شاكر – (ولاهمّ بالك). كلّ مافي الأمر أنّنا نخاف أن يتأثر الطلاب الآخرون الذين لم يتأثروا بعد. تشدُّ بهم تلك الأصوات إلى وراء.. ونشدّ بهم نحن بالمقابل إلى أمام.

حاول محاور معتدل أن يلطّف الجوّ .. فأكمل الكلام محاور آخر :

– يا جماعة الخير ! ليست المسألة مسألة شدّ، ولا هي مسألة (رخي)، كلا. المسألة هي مسألة ردّ اعتبار ، وحفاظ على الهيبة، نعم حفاظ على الهيبة، وأكاد أقول: مسألة كرامة أيضاً.

–لا يا أخ، المسألة هي مسألة قانون ونظام. القانون هو الذي يسمح عندما يسمح، أو لا يسمح، عندما لا يسمح.. إنّ هيبة البلدة من هيبة قوانينها. فمن منكم يتحمل مسؤولية حرف القانون.

– هل نفهم من هذا انه إن لم نسمح للطلاب، بالصراخ في الصّفوف والباحات، نكون نحن من يخرق القانون؟!

– أعوذ بالله من هذه (اللّغبوصة) التي أوقعتموني فيها.. مَنْ يقول ذلك؟

– طيّب.. ألم تسمعْ؟

– أنا كمدير أقرّر بأنها ظاهرة عابرة. وإليكم البرهان : إنّ وجود خارق الدائم مع رفاقه، ووجود رفاقه الآخرين مع رفاقهم؛ سيساهم في وأد ما تسمّونها ظاهرة، لأن خارقاً هو من سيتأثر إيجابياً، وليس العكس كما يزعم المتشائمون، لأنه فرد وسط مجموع، وحسب نظريّة الأواني المستطرقة، الأكثر يعطي الأقلّ، هذه نظريّة وليست لعبة، فلماذا أنتم متشنجون إلى هذا الحد؟ إنّ المربّي الناجح هو أوّل المتفائلين. وآخر المعارضين، – أيّها السّادة!–

– هل تعني أنّنا معارضون إذن؟

– لا.. لا يا أخوتي(!) لا أقصد ذلك، إنّها زلّة لسان فقط. (لا أحد يعرف السبّب الذي جعل مزاج السيد المدير يعتدل، ثم يميل إلى الانسجام).

– أنا أعرف أنّ لكل شيء، مهما كان حدّاً، وحجماً وطاقةً. والمربّون بشر فلهم قدرة معيّنة على الصبر والاحتمال.

–نعم.. نعم.. أوافق على هذا، وماذا تعرفون أيضاً؟

– نعرف أنّ النّهيق هو من أنكر الأصوات. هكذا تعلمنا منذ البداية ومع ذلك سمعناه ونسمعه، عندما سمع المربّون كلمة (النهيق) التي طالما صنّفوها بأنها ممنوعة من الصّرف، تتردّد في أجواء الحوار بلا انقطاع، وبهذه الصّراحة تلبّد الأفق وتسربت إلى الوجوه علائم ضيق صدر ، وضيق نَفَس. مما هيّأ للجوّ أن يسفر عن فاصل من الفوضى قصير ، لم يستطع السيّد المدير أن يحول دونه، فسمح به إلى حين، ليمتصّ من خلاله الغبن والكمد والنكد ما أمكنه ذلك.

ارتفعت أصوات المربين قليلاً قليلاً، وتداخلت فيما بينها، وتخالفت وتجاذبت وتنافرت، ليؤول المكان إلى مايشبه خليّة نحل بشريّة، إنّ كلاً من السّادة الحضور كان تجشّأ جملة أو أكثر أو أقلّ عفوّياً، فعبقت سماء الاجتماع بروائح الأمعاء الفارغة، التي طالما قرقعت دون أن تتذوّق السّمن.

وسمعت نتف منتوفة من عبارات طائشةٍ، تطنّ في فضاء الاجتماع مترافقة مع غليان وهدير ، هيّأت له الفوضى التي كانت تتصاعد حيناً وراء حين، وهذا في حدّ ذاته ليس غريباً، ولا عجيباً، فهو كثيراً ما يحدث في مثل هذه اللقاءات، وبالضبط عندما تنفلت عبارة ما، تشجّع على ذلك، أو يطرأ خلل بسيط في مسيرة الكلام، أو النقاش أو الصّمت، فيمتلئ جو المكان للحظات معدودات بزمزمة، تذكّر بأجواء المقاهي الشّعبية العريقة، إذ تتبقبق فقاعات اللّغو، متفاعلة مع دخان السّجائر ولفائف التّنباك.

أعاد الأستاذ شاكر بن مشكور ، الهدوء النّسبي بخبطة من يده فوق الطّاولة فآل المكان من جديد إلى آذان مفتوحة وعيون مصغية، في أواخر تلك اللحظات، والأصوات تنوس في طريقها إلى التلاشي، وعبرت من قدّام أنف السيّد المدير نتف متفرّقة من عبارات ممغوصة، أو مبتورة، أو غائمة؟

– أكثر من مرّة نبح في وجهي...

– الكتب والدّفاتر والأدوات، وتحوّلت تماماً إلى معارض صور .

– هذه مدرسة أم حديقة حيوانات؟..

– يا أخي المدير .. المدير ..

– فخّار يكسّر....

– (بدنا نعرف هل نحن في اصطبل، أم في صفوف!).

– المستقبل، المستقبل.. مافي مستقبل!

– عوجه من استنبول...

– تصوّر .. بعد خدمة ربع قرن، أجري الشّهري مائة دولار !

– طبخة واستوت.

– هالحكي مثل.. بالميّ...

عندما كانت نهايات العبارات تتهادى، نائيةً عن أفواه قائليها، كانت بالمقابل قاعة الاجتماعات، تعود على هون إلى وقارها المعتاد. أمّا رؤوس الحاضرين، فكانت تنتفض، وتنفض ما تعلّق بها، أو رسب عليها، من همسات ونفثات ونهدات، تعرف مسبقاً أنه لا جدوى منها ولا فائدة، مستعدّة على الفور لتغيّر من سموتها، وأنماط قناعاتها، وأحلامها ورغباتها... لقد عادت أخيراً تلبس أقنعتها من جديد، تلك الأقنعة التي طالما اعتقدت أنّها حمتها من لفح الحرّ الشّديد، ووقتها من التردّي في مهاوي الضلال، وحتّى من كوارث الانقراض سحقاً تحت عجلات الزّمن المجنون.

وقف أحد المدرسّين الملدوغين عدداً لا يحصى من خارق، وممّن كان بمثابة خارق، وقد بان من هيئته كم أحنت

ظهره السنون، وهو يبحث في متون الكتب، وبطون الدّفاتر، عن أرغفة كافية، يسدّ بها بطون العيال، فلا أرغفة وجد... ولا ظهره استقام.. وقف كمن يقف في منام، فبدا وهو يتهيّأ للكلام، عندما فتح فمه وظهرت حوّاف لثتيه السّفلية والعلويّة مزينتين بثلاث.. قرمات.. صامدات رغم كرّ الفصول الدراسيّة المديدة، بدا للمراقب الحيادي لوحةً ناطقةً، لا تفصح عن سعادة المربين التي يعجز دونها وصف، بل وتفضح شكرهم وامتنانهم للعطاءات الكريمة، من القلوب الرّحيمة، التي تغمرهم بخيرها إنْ شرّقت، وتطمرهم إنْ غرّبت: إنّه الأستاذ صبروت! وقد حرص في تلك الوقفة ألاّ يترنّح، وألاّ يهتز، وألاّ يرتجف، قدر الإمكان، وقد اعتمد لأجل ذلك بيديه الاثنتين على وجه المقعد الدّرسي مدّة قصيرة، ثمّ رفعهما بعدئذٍ، ربّما ليثبت بهذه المناسبة أنه يستطيع أن ينتصب دونما أيّة مساعدة؛ ومن يدري ربّما ليعيد أيضاً إلى ذاكرات زملائه الناسية، صدى اللّقب العتيق؛ الذي أطلقوه عليه عشرين عاماً بلا انقطاع: سيبويه! لما كان يتمتّع به من فصاحة ورجاحة واقتدار.. هذا اللّقب الغالي الذي تنوسي الآن، ودرست خصاله تماماً؛ بعد أنْ حلّتْ محلّه أربعة ألقاب أخرى حديثه، تتهمه مجتمعةً بالضياع والخرف والبلبله...

وقف كمن يريد أن يتكلم فعلاً، لكن لسانه هذه المرّة -وعلى غير العادة- هو الذي خانه؛ إذ تعثّر بطرف القرمة الأولى، وما إن تخلّص منها بعد محاولات مرتبكة حتى انحشر ثانية بين "القرمتين" الأخريين، وهو يتلجلج باحثاً عن حرّيته المفقودة، هذا من ناحية.. ومن ناحية ثانية، وقع الأستاذ صبرون ولسانه بين حدين، أو أكثر؛ عيون الأستاذ شاكر بن مشكور الثاقبة كحدّ أوّل؛ وانشغال الآخرين عنه وعن وجوده كلّه، كحدّ ثان... ثم طغيان الشعور لديه بتساوي الكلام وعدمه، كحدّ ثالث ورابع.. كلّ ذلك دفعه للجلوس والعدول عن مشروع المشاركة بالنقاش من أساسه؛ فجلس كأنّه ما وقف، وما بالى به أحد لا عندما قام ولا عندما وقع!...

خبط الأستاذ شاكر على وجه الطاولة التي استقرت أمامه، فتوافت رجع الصدى مع تبدد آخر موجة من اللّغط الآدميّ؛ هذا اللّغط الذي كان آنئذ قد غاض، أو كاد، تحت المقاعد الدرسيّة، أو سفته تيارات من رياح المراوح الكهربائيّة، فخرج من الشبابيك والمنافذ المفتوحة، منفلتاً من كلّ قيد، هائماً على وجهه في فضاءات لامحدودة... آنئذٍ بالذات رفع الأستاذ شاكر بن مشكور صوته،

مشدّداً على نبرته الخطابيّة، عازماً على إنهاء اجتماعه بهدوء وحزم:

أيّها المربّون الأفاضل! ها إنّا قلّبنا معاً هذه المسألة من وجوهها، وبعد أنْ استوثقت من تفهّمكم لشخصي ورأيي، قناعة منكم أنّني صورة أمينة للصورة الأعلى منّي رتبة، في سلم الصّور المتصاعدة.. لهذا فإنني أعلن أمامكم طرح قضيّة الأصوات المنكرة وقضيّة خارق ابن رهيب معاً إذا سمحتم، علماً أنني شخصياً لن أرفع يدي حتى يرفعها آخر واحد منكم.

في تلك اللحظات المعبّرة والمؤثرة، هاجت القاعة وماجت من عمق الإحساس بالمسؤوليّة، ومن شدّة حرارة الانفعال الإيجابي، والوعي النقابي.

وهكذا أقفل محضر الاجتماع ممهوراً بصحّة إعادة قبول خارق، ابن رهيب الزّعفراني، الملّقب بالعجيب، طالباً نظامياً في بلدة الزّعفران، قبولاً لا رجعة عنه، ولا جواز فيه لطعن ولا لتشكيك، ليتمتّع منذ اللحظة بكامل الحقوق كما أُقفل المحضر المذكور على تمام دحر الأصوات المنكرة دحراً لا يرحم، واستئصالها من جذورها استئصالاً لا يبقي ولايذر.

وكان الأستاذ شاكر بن مشكور أثناء ذلك، قد تقلّد وشاحاً أبيض من الدّرجة الأولى، تطبيقاً للتّقليد المتّبع، القاضي بلزوم أن يبقى يرتدي الوشاح المذكور، يروح ويجيء فيه حتى غاية الدّوام الرّسمي من ذلك اليوم. لقد كان وشاحاً جميلاً بالفعل، كُتب عليه بخط أنيق: يصادف عصر هذا اليوم مرور الذكرى السّنويّة لتعقيم آخر أمّي وتلقيح آخر مثقف.. يُرجى الاطّلاع وأخذ العلم.

وعندما هبط اللّيل في نهاية ذلك النّهار، وهجم النّوم على بلدة الزعفران بسرعة واضحة، فدخلت فيه على عجل، حيث استلقت فوق أحداثها ومدارسها وطلاّبها ومعلمّيها، استلقاءً مديداً، في حين كان بيضها يفقس، وأجنّتها تتخلّق، وأحياؤها تشخر تحت ستار أسود كثيف.

قال أحد المتناومين: وغطست بلدة الزعفران في ظلمة سباتها الطّويل، لتخرج من جحورها وأوكارها ومغاور وديانها وسفوحها، خلائط غير متجانسة لأصوات غير أليفة، سارحة على هواها، أصوات طالما اختلف –وسيختلف– بشأنها المختلفون.. أصوات لا سابق لها فيما عُرف قبلاً...

قال عقلاء البلدة: إنّها من علامات القيامة، التي إن قامت فلن تقعد بعدها أبداً.

المختصون بعلوم الطنين قالوا: إنّها وباء حديث، لم يتوصّل أحد إلى علاجه بعد، ومن المرجّح أنه سيعصف بهذه البلدة من شرقها إلى غربها.

أمّا زعيم الشطّار فقد صرّح: إنّها وجه واحد من وجوه القضاء والقدر، لهذا بالذات لابد لنا فيها ولا حول.

آخر المهاجرين العائدين أكّد أنّها مرحلة جديدة، لعصر جديد، وحياة مختلفة، لكنّها على أيّة حال لا تستدعي القلق ولا التكشير عند ذكرها.

وكانت الأصوات المنكرة تأخذ مداها، حتّى لتكاد تفصح عن معانيها، وهي تتلوّى في أرجاء بلدة الزعفران، ممطوطة أو مرخّمة، مجهورةً، أو مستدقّةً، مع هذا أنكرها كثيرون وتجاهلوها،

ورفضوا الكلام عنها جملة وتفصيلاً، قائلين: ليس هناك أصوات ولا بطيخ! إنّه الوهم ليس غير، يعشش في النفوس التي لا ترى غير القتام.

أمّا معظم أبناء الأحياء السّفليّة المتأثرين مباشرة، فقد صرّحوا في أكثر من مكان، وأكثر من مناسبة، أنّهم محتارون بين ما يسمعونه بآذانهم، وما يشاهدونه بعيونهم، محتارون وضائعون وموزّعون بين الواقع الملموس والواقع المدروس، مما دفع فيلسوف البلدة كي يصفها بالقول: جاءت تلك الأصوات كأنّها كانت من قبل فاستحكمت، وتحكمّت كأنها ما كانت فاستفحلت، وتسرّبت وتسلّلت وتوطّنت وتوسّعت وتجذّرت.. فأين المفرّ؟

وأمّا أستاذ التاريخ، صبرون، فقد قال عنها قبل وفاته بأيام قليلة: هذه آخر مرحلة من مسلسل كان طويلاً بالفعل، أنصحكم ألاّ تصرفوا طاقاتكم في التفكير فيها بأكثر مما يجب، بل فكّروا بما سيأتي بعدها.

وتابعت بلدة الزعفران نومها، وتابع في تطاوله ليلُها.. وكانت الأصداء، أصداء الأصوات المنكرة تخرج من نوافذ المدارس، ومداخن البيوت، وعرصات الحارات، كانت تهدر في أقبية المؤسسات، وصدور المحلاّت، كما كانت تزمزم في أعماق الدّوائر والدفاتر والسجّلات، وحيث لا يعيقها عائق ترتفع إلى فوق، تتجمّع في سماء البلدة، على هيئة غيمة تجوب الآفاق، ينظر الزعفراني الغافل إلى فوق ويقول: ستمطر إن شاء الله! فيجيبه همس من غير مكان الكلام: فعلاً ستمطر، إنْ استمرت الحال على هذا المنوال.

□□□



مذكرة دفاع
عن وضاح اليمن

قصة: د. منصور ناصر الدين

-القصر من الداخل كما تخيلته، صامتٌ كقبور الفراعنة، لا يعكر رتابته سوى نافذة ستائرُها تبتعد جانباً لتترك للسيدة مكاناً تقف فيه دون حراك، الجدران ترصعها ألواحٌ خشبية باهية لمّاعة كالمرايا تعكس الأنوار، وتبعثرها فتبدو وكأنك وسط حريقٍ دون لهب، وتبدو المصابيح المتدلية من السقوف المعرّقة بالذهب كمجموعة الدب الأكبر.

-والسيدة وضوء الشمس النافذ يعكران صفو هذه المعلقة الهادئة الكئيبة، ومازالت تقف لا تعبأ بصوتي ولا بالصوت الصادر عن (صندوق العدّة).

أنا وفي قرارة نفسي قصدت إزعاجها فرحت أحرك الصندوق وراح يجاوبني بصوت كالمطحنة وهي لازالت تقف: طبعاً يحق لك يا مولاتي أن تستقبليني، هكذا يحق لك ألاّ تردي السلام، ولكن لو تعلمين أنك وقصرك هذا تساويان لدي مجرّد حذاءٍ صغيرٍ مزركش، آه لو أنك تسمعين الآن ما يجول بخاطري لما بقيت جامدة كتلك الألواح الخشبية.

-كنت قد قررت ألاّ أتكلم، فإن تكلمت من المؤكد أنني سأكون فظاً ولكني لم أستطع ربط لساني فقلت كمن يتأهب لعراك: (هي نحن هنا).

ودون جدوى مازالت صامتة، ورحتُ أرفع النغمة وأحرك الصندوق بحدّه، ولو أنها بقيت صامتة مؤكدة أنني سأكسر تلك النافذة بهذا الصندوق اللعين.

ولكنها تخلت عن صمتها فجأة، وأصدرت أول الأوامر، لا أدري كيف امتصت غضبي، قالت: تعال. فجئت، أنظر فنظرت: هذه هي المشكلة.....؟

-إنها سكة القطار.

-نعم.

-ثم ماذا....

أرسلت في طلبي كي تدلني على ذلك الشيء، وماذا تظنين سعادتك...؟!

إنني لم أرها من قبل أم أنك تقصدين اللهو....؟!

أيتها السيدة أنا نجّار نجّار ألا تعلمين....؟!

-وكانت يداي وتعابير وجهي أقدر من الكلمات على الوصف.

-نعم أدري

-إذاً ماذا تريدين.....؟! قطاراً من أخشاب الجوز...؟!

أم سكةً مغلفةً (بالفورميكا).

-استدارت السيدة حتى ظهر جميع وجهها، وقالت بسخرية:

كان وجهها جامداً كحركاتها: لا لا أريدك من أجل ذلك.

-قلت مقاطعاً: إذاً....؟!

-فأشارت بالسبابة وقالت هو ذاك...!

-يا اللّه... نعم ذلك الشيء الجميل من اختصاصي (خشبٌ ثمينٌ نادرٌ محفورٌ مرّصع بحجارةٍ كريمة، ياله من تحفة، تستهويني هذه الأشياء وتجعل أصابعي ترقص على ألحانها الجميلة).

-من أين حصلت عليه أيتها السيدة؟ لابد أنه مكلفٌ جداً، ياله من تحفة.

-اسمع يا هذا: إن هذا الصندوق أعظم مما تتصور زخارفه كَتبتْ تاريخ العائلة وفي هذه الجدران رمز بقائها ولا أخفي عليك أننا نعتقد أن أرواح العائلة تسكن فيه.

-أدرت وجهي جانباً وأنا لا أستطيع أن أخفي ابتسامةً ساخرة كنت أريد أن أقول لها:

رحم اللّه موتاكم وأسكنهم فسيح الجنان، لا صندوقاً للملابس.

-ولكني التزمت الصمت ولازالت هي تتابع حديثها: ذلك القطار اللعين كلما داست عجلاته السكة الحديدية وعلا صفيره تزلزلت الأرض وارتعشت أقدام هذا المسكين وانفتح بابه على مصراعيه وكأنما انفجر باكياً.

-أدرت وجهه ثانية، لست أدري إلى متى سأستطيع كتم تلك الابتسامة اللعينة ولا أنفجر أنا ضاحكاً ولازالت هي تتكلم:

-سأدفع لك ما تريد فقط يجب أن تحافظ عليه كعينيك أصلحه دونما تغيير أفهمت...؟!

-كانت أوامره تثير الاشمئزاز وراحت تتحرك من بطني إلى لساني تمتمةً ولكن شفتي حبستها وابتلعت غيظي خطر لي أن أقول لها:

-يا أيتها السيدة أنت وصندوقك هذا وسكة القطار وحذائي....

بل أنتم جميعاً وذلك الحذاء الصغير المزركش...

ثم خطر لي أن أقول لها:

-لعلك أيتها السيدة معنية باختصاص طبيب نفسي يطيّب خاطر صندوقك هذا فلا يبكي. ولكني التزمت الصمت وهي لازالت تتكلم:

-ماذا تنتظر لا تقف صامتاً كالأغبياء،

هيا أدخل إلى داخله فلقد أوشك القطار على الوصول.

-إلى أين أدخل...؟!

-إلى داخله، لا تخف فهو مُنارٌ بشكل جيد من الداخل ومهوّى.

-لا أقصد ذلك ولكن أتستطيع إصلاحه من هنا.؟

-لقد سمعت كلاماً كهذا قبلك دون جدوى أدخل ولا تكن كثير الكلام المشكلة في داخله ألا تفهم...؟!

-بلى ولكني أقصد أنني سألوّث ذلك الشيء الجميل بملابسي الوسخة.

-نعم نعم إذاً إخلعها وادخل هيّا.

-ماذا تقولين..؟!

-ألم تسمع لقد أوشك القطار على الوصول هيّا بسرعة.

-أمري للّه... لقد تخليت عمّا هو أثمن من ملابسي،

سأدخل وسأنام في الداخل، لن أشعر بالبرد حتى لو كنت عارياً فالمكان مغلق وأنا مصممٌ تماماً وعندما يبكي هذا المسكين من المؤكد أنني سأستيقظ على رعشاته، لا أعرف ماذا ينتظرني من أحلام....؟

هل سأحلم بك يا وضّاح اليمن يا شاعرنا العربي الجميل؟ أو هل دخلت الصندوق مظلوماً مثلي؟ أو هل شعرت وأنت تدفن حياً بما أشعر الآن.؟

هل سأحلم بك أم بالسكة الحديد؟ أم بذلك الحذاء المزركش....؟!

ربما سأحلم بـ ليلى الصغيرة الجميلة وهي تفتح الباب عليّ كل صباح وأستيقظ فجأة على باب الصندوق وقد انفتح وإذا بماردٍ خلفه يقف كالحائط عيناه تقدحان شراراً، وسأعلم فوراً أنه لابد، الملك النعمان، سيطبق يديه على عنقي ويصرخ قائلاً: "ماذا تفعل هنا... ؟؟!"

وعندما يشد على عنقي أكثر سأقول له في الحال:

"لو أقسمت لك بكل الأنبياء والرسل هل تصدق أنني أنتظر القطار"...؟!

□□□

كيـــس تفـــاح

قصة: سما جلال جودت

عندما تفيأت ظل الشجرة الوارفة لتحقيق ذاتي وإثبات وجودي، حسبت أني قد وضعت تاج الفوز بعد أن حملت شهادة تؤهلني أن أكون معلمة.

أحلم كل يوم بإطلالة نهار بهيج يذكرني بأحلام الطفولة وهي تدغدغني بالابتسامات العذبة الطريّة؛ لكن..! أن أصدم بواقع غير واقع الحلم ذاك.. فهنا المصاب الأليم..؟!

تسربلت أمامي عفونة طارئة بسرعة مدهشة حينما بدأت أحكُّ جسدي مرتعشة وأنا أتصور مئات الحشرات من القمل تتسلل إلى ثيابي وتتغلغل في فروة رأسي.

– لم أنم طوال الليل كلّه... انظري أصابها داء القمل منكم..

هكذا قالت والدة التلميذة وهي تصرخ في وجهي بانفعالٍ غريب..

هرولت الكلمات، ونطقت بها بجهلٍ ماكنت أتصوره..

حينها ولضرورة الوقاية من العدوى عرجت من المدرسة على الصيدلية أشتري عبوة من "الشامبو" لقتل القمل والصئبان.

نسيت كلّ أحزاني وآلامي أمام لحظات الارتعاش التي عشتها وأنا أهرش جلدي من تحت الملابس وخارجها.. ألمّ شتات الروح المنهكة.. أكتم غيظاً كاد ينفجر..!!

أشعلته هي الأخرى بعسيس نارٍ لم تلتهب بعد.

قرعت الباب جارتي "ثريا" وحمرة فاقعة تلون شفتيها.. عقصة شعرها تداعب جبينها كعرف ديك رومي، بينما كانت عيناها تغوصان في احمرار السهر الذي فتنها طوال الليل أمام جهازها الملون.. تعبث بجهاز التحكم بين قناة وأخرى.. تذهلها المشاهد.. فتنسى فجر الغد وتتقزز من رائحة الطبيخ... طبيخٌ ماعادت تتذوقه إلا من خلال المطاعم!...

(– ماذا دهاك يا "ثريا"؟... حتى رحت تلعقين الصحون اللدنة البيضاء القادمة إليك كلَّ يوم وتسألينني مرة أخرى عن حفنة "بن" أقدمها....).

يعتريني بعض الغيرة.. غيرة لابدّمنها.. من هي؟ ومن أنا؟

مترعة.. مترفة... في زوايا أربع لجدران صامتة تحاكيها لوحات مزركشة.. تشهد سهر الليالي وأرق العيون أمام أفلامها.. تلاعبها لعبة "القط والفأر"..

فاضت رائحة الشواط من عسيس... فكان سؤال لابدّمنه.

– إلى متى سأظل أنا مسحوقة بين العمل والبيت ومطالبهم التي لا تقف عند حد الشبع؟!

أرى جوعهم مدمناً نحو المطالبة بالجديد وأكل المزيد بنهم غريب..

يدفعهم إليهذا غوغائية زمن أكلت شهد الحرية ورمتهم بفقاعات ألوان متألقة تألق قطعة الماس الصغيرة في صحن تفاح.

يشاهدون أنثى العصر كأنما تدّل على نفسها بدعايات متناثرة... تلمع من حولها الأضواء بسيطرة مارد افترش أجواء السماء عنوةً، حسبناه بادئ الأمر مارد –علاء الدين– على بساط الريح ينقل المتعة، إلا أنه سرق منا حتى الراحة.

....

أعصب رأسي.. أغمض عينيّ... بعد منتصف الشهر بثلاثة أيام.. الحبيب خاوٍ وعلامات تساؤل تراودني.. إلى متى؟ ومن أين؟..

قطع الفلافل الطازجة وكيس الحمص الشهيّ أحدثا فجيعة قاهرة انسلت كمدية في أحشائي...

تذمّر بعد أن قطب حاجبيه قائلاً:

– عيشٌ يقرف.

تختفي هلوسة أحلامه وهو يتابع آفاقه الساذجة:

(ستنتهي المشاكل.. سأحصل على المال.. نجحت في بيع الأرض.. سأعرف كيف أتصرف.. أعيش.. أتنفس الهواء....! قالٌ راتب قالٌ...).

أردّ عليه وأنا أستعين بالله:

– احمد الله يارجل... ألسنا مستورين.. من السلامة أن نقتنع بما لدينا... يسخر مني قائلاً:

– احتفظي بالحكمة لنفسك.. انظري.. انظري!؟

أستدير .. أرى صحن "المعكرونة" على الشاشة الملونة يثير لعابه.. أضبط نفسي وأنا أكتم الغيظ الذي كاديدفعني إلى تحطيم الجهاز .

لكنني أمام الأقساط التي اقتلعت من جذورها العيون.. أتوقف... أتسمّر في مقعدي الخشبيّ المهتزّ فأسكت الكرسيّ عن إصدار أزيزه.

....

امتد العسيس.. ازدادت رائحة الشواط.. بدأ لهيب النار... امتزج غلياني بالدخان... انتابني شعور غريب في انتقال العدوى.... عاودتني الهزيمة في رؤى المرار... تسخر جارتي مني بل تنفر... يتعالى ضحك الأولاد والزوج في قرفٍ راح يتململ الصدمة أخرستني تمنيت إثرها أن أكون معلمة في مدرسة المعاقين.. أستعيد ماضي الأجداد.. أفتش عن الكتب القديمة.. أغوص في أعماق سطورها.. باحثة عن فاصلة لهذه الأزمة الخانقة.. مفتشة عن نقطة نهائية تحدُّ من فوضى الجهلاء... أتحرى عن مذياع الجد وجهازه الخشبي البدين لأربعة مفاتيح دائرية تنقلني إلى عالمٍ راقٍ لا تطاله ألسنة أفعوانية ولا تمتد إليه يدٌ أخطبوطية..

بلا قملٍ وصئبان تأفف... تقزز .. انتحى جانباً لست "كثرياه" على حدّ زعمه وما كنت "بخفة" حجته أني امرأة من جليد.

....

يعاودني القلق عندما يخرج ويصفق الباب بعنفٍ... تجاوبه النوافذ والأقفال المحلولة الإزار عندما ترتجّ بينما يلفحني الصمت، لكنه وأمام وهنه في تحقيق أحلامه وشعوره بعشوائية تطرفه يعود بعد حين من الوقت حاملاً لنا كيس تفاح وبلهجته الساذجة يقول:

- لا أستطيع فراقك...

□□□

صــدر

ù –ŋŽüù ŬĈĦüəŬbüę ŭ DŏŽę 5N

سخريات الظلال

قصص...

...........د.محمود موعد

الطوفان

قصة: علي شعبان سليمان

أوصلتني سيارة الأجرة إلى العنوان، وقفت أمام الزقاق المؤدي إلى المسكن، تلفت حولي شاعراً بطعم حموضة تحت لساني، لابد أن هذه الحارة مشلوحة خارج المدينة لعدم قدرتها على مجاراة السرعة وحركة الفوران والنشاط.. بيوت متراخية في كسل فاضح وموزعة ببلادة غيرمقنعة، كأنها لوحة انكسرت فتطايرت شظاياها ثم حطت كل شظيّة فوق الأرض وسكنت إلى الأبد.

عادت إلى مخيلتي الصور السريعة التي التقطتها للمدينة من شباك السيارة قبل أن أصل إلى هنا، فندمت لأنني لم أنزل في قلب المدينة، على الأقل، كنت استطعت أن أروي نفسي من وهج فتنتها.

تقدمت في الزقاق وأنا أقلّب ورقة العنوان التي مازالت في يدي منذ وصلت لأتابع الإشارات والأسهم التي تحملني إلى الغرفة، بدأ شعور من الخذلان يتساقط عليّ من الجدران والممرات الضيقة ثم من الشبابيك المغلقة والشرفات الفارغة، وقفت أمام الباب الخارجي، تأملته قليلاً، فلاحظت أنه غير مقفل، دفعته بعصبية، وقبل أن أصعد الدرج، لاح وجه أنثى، ثم انسحب وراء ستار قاتم، استحضرت وجه حبيبتي البعيدة كي أطرد الاشمئزاز الذي انتابني للتو، وبدأت أشتم في سري صديقي الذي سوف يفتح لي بعد قليل.. سحبت كمية كبيرة من الهواء، كي أبدد ما اعتراني منذ دقائق فقد كنت مشتاقاً إليه كثيراً ولا أتمنى أن يراني في تلك الحالة.

طرقت الباب، طرقت ثانية، ثم ثالثة... لم ينفتح، أخرجت المفتاح الذي أعطاني إياه لأستخدمه في حال لم أجده، فتحت الباب ودخلت وإحساس ما دفعني فوراً صوب النافذة ففتحتها.. إنها لا تطل على شيء..، عادت نظراتي خائبة إلى الداخل، انتبهت إلى لوحة المرأة العارية التي تتلوى على الجدار كأنها تريد أن تنزلق عنه بكثير من الغواية واللطف.. ألوان اللوحة فوق كونية لم أرَ مثلها من قبل، أو هكذا بدت لي.. بقيت طويلاً أتابع حركة الخطوط في هذه اللوحة وأنا مأخوذ بحقيقة أكاد أدركها. إلى أن بحث برنة فرحة.. ((إنك حقاً فنان عظيم يا فالح)).

إلا أنّ الفوضى والروائح الحادة التي تعثرت بها وأنا أتحرك بعثرت دهشتي الكونية.. زجاجات فارغة، أكواب بعضها نصف ممتلئ، منافض مليئة بالرماد وأعقاب السجائر، وأوراق محارم وجرائد ملطخة بالزيت والألوان، فراش وبقايا فاكهة منهوشة، روائح خمر وكبريت عفن،

سرير منكوش كشعر النادبات، ألبسة داخلية، رجالية ونسائية.. وحطام أشياء وأشياء..

لم أكن قد شعرت بثقل التعب حتى اللحظة، فتمنيت أن أرتمي فوق السرير وأغفو قليلاً، لكنني لم أستطع، بقيت واقفاً وسط الغرفة كجرح انفتح للتو، ولم أزل أراقب فجوات الدهان التي أحدثتها الرطوبة والقِدم على الحيطان، درت على عقبي وقد قررت انتظاره خارج هذه الغرفة، وقبل أن أخرج لمحت رسماً علىالوجه الداخلي للباب.. صورة قزم برأس كبير منفوخ، عينان جاحظتان، شعر فوديه منفوش ككومة شوك أنفه مدبب أكثر من أسنانه، أذنان كبيرتان مشوهتان،.... والألوان أكثر إيلاماً من جهنم. خرجت وأنا أشعر بأنني كتلة اسمنت متشققة.

***

فالح وأنا صديقان حميمان منذ الطفولة، كانت اهتماماتنا وألعابنا واحدة ومشاكلنا واحدة متشابهة، وعندما عرفنا الحب للمرة الأولى عشقنا نفس الفتاةإلى أن تزوجت رجلاً ثالثاً فانقلبنا كل على ظهره وكدنا نغمى من الضحك. بعد هذه

الحادثة أصبح أجمل شيء في صداقتنا أننا بدأنا نختلف حول كل شيء تقريباً ربما من أجل النكاية والعناد فقط، وبعد كل نقاش حار، كنا نقلب كل ماهو موجود فوق الطاولة ثم نبدأ بالرقص أو الغناء...

حتى جاء اليوم الذي قرر فيه فالح ترك البلدة، جلسنا مساء فوق السطح، أصب كأسين من العرق وبقي صامتاً.. أحسست أنه عليّ أن أساعده كي يخرج من هذا الوجوم فقلت:

– إذاً.. قررت أخيراً أن تذهب إلىالعاصمة..

أخذ نفساً عميقاً ثم سحب كأسه وغبّ منها بعناد مبالغ، أعاد الكأس فارغة وبقيت عيناه مرميتين فوق الطاولة فحاولت مجدداً أن أنعش السهرة.

– إذا كنا نشعر أن هذا القرار يريحك فيجب ألاّ تتردد، الحياة ليست سوى مجموع تجارب وليكن مايكون..

بقي صامتاً قليلاً ثم انفجر:

– سئمت هذه البلدة المقبرة.. سئمت التوابيت المتشابهة وهذا اللون الأغبر الذي يزحف فاتكاً بكل شيء.. أصبحت أخاف أن يطالني هذا البطش أو أن... تسحقني تلك الرتابة.

– في صحتك.. يجب أن تكون هذه الليلة مميزة فلا تقلبها غماً.

طرقنا كأسينا ببعض،... ابتسم وهو ينزل الكأس عن شفتيه، ثم قال:

– لماذا لا تأتي معي، ماذا ستبقى تفعل هنا؟

– اتركني أنا الآن ولنبقَ في موضوعك.. متى تنطلق غداً؟

– بربك ماجدوى بقائك هنا؟ سوف تنتقل إليك عدوى الوباء من هذه البلدة وربما تحول جسدك إلى قالب مطابق لهذه الجيفة، ووقتها سوف ينبق على جلدك كثير من الثآليل والزوائد وربما الدمامل والقيح أيضاً..

وأخذ يضحك بوقاحة غير معهودة كمن اكتشف فكاهة المصادفة وأعجب بها وحده..

مددت يدي من تحت الطاولة لأتحسس سرتي التي كانت قد تقيحت منذ الصباح وبدأت تنتفخ شيئاً فشيئاً، ولما شعرت بحرارتها وبحجمها غير المعقول ابتسمت له كي أخفي ارتباكي، ثم عاد ليقول:

– ها.. ألن تغير رأيك وتذهب معي؟

– أتمنى لك حظاً موفقاً. أريد أن أذهب الآن لأنام.. إنني متعب جداً.

– لكن السهرة في أولها، ألا تريد أن تودعني على الأقل؟ اجلس اجلس..

نهضت وأنا لا أفكر في معانقته محاولاً إخفاء تورم سرتي ثم تقدمت لأنزل الدرج وأنا أقول:

– وداعاً فالح.. لا تتأخر بالعودة.. وداعاً...

وسمعت صوته يجلجل ورائي بشيء من الخبث أو المداعبة:

–هيه.. لماذا تضع يدك على بطنك؟ أعتقد أن الدموع تمسح عن الوجه، أليس كذلك ياصديقي؟

*****

عندما بدأت الأشياء تعتم وأنيرت الشوارع وقررت أن أعود إلى الغرفة بعدما تجولت كثيراً في تلك الحارة، حتى كدت أتوه، أذكر أنه في آخر مرة زار فيها فالح البلدة أخبرني أنه لا يتغيب كثيراً عن الغرفة في هذه الأيام. سأعود الآن لأجده.

اضطررت لفتح الورقة مرة أخرى، لأتابع الإشارات والأسهم التي وصلت إلى باب الحديد الخارجي، دفعته، لم ينفتح كما في المرة الأولى، دفعته بقوة أكبر. لم ألقَ نتيجة..فجأة سمعت صوت مفتاح يدخل في الباب من الداخل

ويدور لأرى ابتسامة امرأة أربعينية تتوارى خلف باب الغرفة الأرضية.

تسمّرت للحظة ثم دخلت واجفاً، وما إن صعدت أول الدرج حتى سمعت أصواتاً قوية معنّفة لرجل غاضب، لم أميز الكلام جيداً، إلا أنني انتبهت إلى بعض الألفاظ البذيئة التي بدت أنها موجهة إلى أنثى ما، ربما كانت المرأة التي فتحت لي منذ قليل.

وصلت إلى باب غرفة فالح، أخرجت المفتاح، ووضعته في الثقب، فكرت عندما لمحت ضوءاً في الداخل أن أطرق الباب أولاً، نقرته بخفة ولم أنتظر كثيراً، أدرت المفتاح، ثم دفعت الباب لأدخل، تفاجأت متلعثماً:

- مرحباً.. عفواً.. إنني.. أنا آسف..

وتراجعتُ خطوة نحو الخلف أردت أن أعود، لكنها ندهتني مرحبة:

- ادخل.. ادخل.، تفضل، ألنت صديق لفالح؟

- نعم... ولكن...

- تفضل.. اعتبر نفسك في بيتك...

وتقدمت كي تغلق الباب بعد أن جررت خطوتين إلى الأمام، أنثى تبدو في نهاية العقد الثالث، ترتدي الشلحة الداخلية السوداء والشفافة التي رأيتها مرمية على السرير عندما أتيت في المرة الماضية.

ارتبكت وبقيت واقفاً وسط الغرفة ذات الوقفة السابقة لكن بقشعريرة أشد، مرت قربي وهي تمسك بيدي وتقودني بلطف نحو الكرسي الوحيد في الغرفة، أجلستني تاركة يدي بحركة عشتارية، ثم جلست فوق السرير ومالت نحو الخلف مسندة جذعها بساعديها المتباعدين، وبدأت رجلاها المنكشفتان والمطويتان نحو الأسفل تهتزان بغنج ووداعة.

رندة بحة صوتها في أذني:

- أهلاً..

يا إلهي.. أنا واثق أنني قد رأيتها من قبل، بشرة(سمرا.. حنطية.. برونزية)، عينان سوداوان واسعتان كالخطيئة، أنف ناعم ودقيق، شفتان تنزان شهوة وغواية، والمدهش حقاً في وجهها انسجام ملامحه وتوزيع تقاسيمه بتشكيل هائل الروعة، لم يكن ما أرعبني من جمالها مجرد الافتتان بهذه التقاطيع، وإنما ذاك البريق الجارح اللامرئي والذي بدأت أمتصه بكل جوارحي.

بدأت أطرافها وهي تنساب من تحت الشلحة السوداء كريح لطيفة تهدل بمرح ولا مبالاة وعندما لاحت لي تفاصيل أنوثتها ترف تحت ذلك الرداء، كان جسدي الذي يحملني قد انطحن وتتطاير كالدخان.

عدلت جلستها مائلة نحوي ثم رفعت يدها أمام وجهي وحركت أصابعها كمن يعزف عن الهواء وصدحت:

-هيه.... أنت.. ماذا تحب أن تشرب؟!

مددت يدي إلى سرتي وبقيت قابضاً على تورمها وأنا ألتفت إلى الحائط متذكراً لوحة المرأة العارية. لم أرَ شيئاً أين اختفت تلك الألوان؟..

تشظيتُ ولم أعد أعرف من أين أتكلم أو من أين أسمع ولا كيف أرى أو أحس.. لقد اشتبكت حواسي، كأنني غرقت في مستنقع من الوحل، فصرخت مستغيثاً:

- أين فالح؟..متى سيعود؟ هل سيتأخر؟..

- دعك منه الآن ولتشرب فنجان القهوة هذا.. مازال ساخناً بعض الشيء يجب أن تصحو. تبدو متعباً جداً.

- يجب أن أراه إنني بحاجة إليه.

كانت أصابعي مازالت تتحسس ذلك التورم في سرتي حين انتبهت إلى عينيها وهي تنحدر نحو الأسفل لتفضح

مصيبتي، ابتسمتْ وهي تساعدني على حمل فنجان القهوة بيدي اليسرى، بلعتْ

القهوة دفعة واحدة وأعدت الفنجان بحركة سريعة متوترة، عادتْ وملأته من جديد، رفعتْه ورشفتْ قليلاً ساكباً ما تبقى على ذقني وثيابي، مدت يدها وتناولت الفنجان من يدي لتلامس بأناملها قبضتي المتعرقة والباردة، أدارت الفنجان إلى الجهة التي رشفت منها شفتاي وغمرتها بشفتيها، ارتعشتْ، زحطت أصابعي عن سرتي، وطفقتْ أراقب عظمتي صدرها وهما تلتمعان كشفرتي مقصلة وبدت الحفرة الصغيرة والوادعة بينهما كأنها مكان مناسب لبتر رأسي. تراخت شفتها السفلى واكتنزت بشهوة مثيرة ومباغتة، ثم صدحت بذات البحة الجارحة:

- سوف تراه عما قريب..

- حقاً..!! هل سيأتي بعد قليل؟

- لن يأتي..إنه هنا..

- كيف..؟ لم أفهم.. فالح هنا!!.. أين؟

- إذا كنت ترغب فسأروي لك القصة بالتفصيل...

- أيّة قصّة؟ هل حصل له مكروه؟!

- اهدأ ...اهدأ... إنها مسألة تافهة وأمامنا الليل بطوله.. هاك سيكارة.

- أرجوك قولي من أنت؟ ماذا يجري هنا؟!! أكاد أختنق..

والتفتُ إلى النافذة.. كانت مغلقة، رأسي مغلق، سرتي، الأنثى، السقف، الحيطان، وأحسست أن القزم المرسوم على الباب يكاد يطق من الضحك.

أشعلتُ لفافتها بعدما رفضتُ مشاركتها، وشرعت تعبّ منها بنهم، ثم تنفث الدخان ممزوجاً بالكلام المصوّب نحوي، لكأن الجمل والأحرف كانت تطفو في بحر من الغيوم.. بدا المشهد سحرياً غامضاً:

- قل لي.. من أين تعرفه؟

- من؟!.. فالح.. إننا من بلدة واحدة.. لقد وصلت ظهراً إلى هنا وحبيبتي مازالت هناك تنتظرني..

مطت شفتيها بكثير من الحنو والعطف، ثم نهضت وهي تردد بأمومة طاغية:

- حبيـ...بتك.!!...

- أجل.. لقد وعدتها أن أعود بسرعة، لذا أتمنى أن تدليني أين أرى فالحاً... أنا مستعجل..

أصبحت الآن تقف بمواجهتي كان صدرها يقابل وجهي تماماً. مدت يديها وسحبت رأسي فغمرته بين نهديها ثم انحنت لتستلقي في حضني. بقي رأسي يتهاطل في منحدر النهدين.

- هل تحبها حقاً؟!

أرجعت رأسي إلى الخلف وأجبت بشيء من الغيبوبة والحماس:

- أحبها كثيراً..

- تحبها إلى درجة أن تفعل أي شيء من أجلها؟

- أجل ... أعتقد ذلك.. لماذا تسألين؟!

- ياللعاشق الراااائع..

وعادت لتضمني..

ران صمت طويل وحالم. ثم نهضت من حضني وشرعت تتفندر حولي وأنا أتابع تلاطم ردفيها خلف الرداء

المرفرف وساقيها المنسكبتين منه. توقفت أمامي وأخذت تدور بخفة وهي تقول:

- ما رأيك بي.؟...

- رأيي.. لا أدري.. أعني.. إنك..

- ألا تجدني مثيرة؟

-مثيرة....؟! أجل.. لا أدري.. نعم...

- هل أبدو من الصنف الشرير .. أو.. السيء؟.

- كلا.. أبداً.. إنك جذابة جداً، لكن...كنت تقولين لي إن فالحاً هنا. ثم إنك سوف تروين لي شيئاً ما.. لا أعرف ماهو.. أليس كذلك؟!..

ما إن نهضت عن الكرسي حتى بدأ يتبادر إلى مسامعي أصوات ضجيج وصيحات متبادلة.. تذكرت ذاك الصوت الرجولي وأنا أصعد الدرج. نظرت إليها كي أفهم شيئاً، كانت قد تسمّرت واضعةً كفها على فمها وعيناها تكادان أن تندلقا عن وجهها، ثم أسرعت لتلتصق بي وهي تصرخ.. بتوسل ويداها تشداني بقوة:

- أرجوك.. لا تتخلَّ عني.. إنني خائفة..

أبعدتها قليلاً وسألتُ بعصبية:

- ماذا يجري؟.. ماهنالك؟؟

وكان الضجيج قد اقترب من الغرفة.. بدأ الباب يطرق بعنف، وأصوات تكاد تشقه من كثرة حدّتها.. زاد الطرق بينما كنت أسألها بعيني وهي تمتص أسئلتي بكثير من الاعتراف بالنهاية...

فجأة، انخلع الباب، دخل ثلاثة رجال حازمين، عبر واحد منهم صوب السرير، انحنى تحته وأخرج شيئاً يشبه الجثة، بينما اقتادنا الآخران أنا والأنثى إلى الخارج دون أية كلمة، شعرتُ بأن الورم في سرتي قد شرع ينتفخ بجنون وهم يهبطون بنا الدرج ثم إلىالزقاق. وبينما كانت كثير من الرؤوس والأعين تنفر من الشرفات والنوافذ وكثير من الحشود تتدافع في الزقاق المعتم فقد كان شيء ما في سرتي قد انفجر محدثاً طوفاناً هائلاً، وبدأ يجرف كل شيء... أنا وفالح والأنثى والرجال الثلاثة وجميع الحشد والمدينة والليل و...و...و...

□□□

هزيع العمر

قصة: ممدوح القديري

أمام شاشة التلفزيون -تكوّر على نفسه وهو يشاهد أحد البرامج في ليلة من ليالي الشتاء الباردة -يسحب بطانية قريبة منه ويغطي جسده المنعطف على نفسه بعد أن شعر بالبرودة تدخل إلى عظامه الواهنة وهو يقترب من الستين عاماً، رغم أن مظهره لا يدل على ذلك -فوجهه قليل التجاعيد- يتمتع ببعض النشاط في عمله. اضطرته ظروفه أن يعيش بعيداً عن أسرته بعد أن حصل على عقد عمل كملاحظ عمال لإحدى شركات المعمار في دولة من الدول الغنية، تراوده أحلامه الشائخة في تحسين وضعه المادي لكي يحقق لابنته سُكينة رغبتها في دخول الجامعة كما أسرّت إليه في عصرأحد الأيام وهي ترقد بجانبه عاقصة شعرها وترفل في ربيعها السادس عشر مسترسلة في حديثها معه بأنهاتحلم أن تصبح مُدرسة علوم وتساعده في حياته وتعوضه عن حرمانه حين اضطر أن يكتفي بشهادة الثانوية العامة..

وكان يحدثها بدوره عن همومه وأماله ، عن ضعفه وقوته، عن الحياة وتقلباتها فهي ترفع الوضيع وتُسقط الرفيع- وكان يفلسف موقفه من الحياة بشيء من الأمل الذي يساعده على الاستمرار من كفاحه من أجل الأفضل رغم شعوره أحياناً بالهزيمة- ولكن ليس إلى حد اليأس..

لم تكن زوجته راضية عن سفره وهو في هذه السن المتقدمة ولم تخف حزنها عليه وهو يودعهم في يوم سفره -أما سكينة فقد خالجتها مشاعر مختلطة من الحزن والفرح- الحزن على فراق أبيها والفرح بما سيأتي به من هناك كما كانت تسمع من زميلاتها اللائي كن يتباهين أمامها بما يجلبه أقاربهن الذين يعملون في تلك الدول ولم تكن تعي أن راتب والدها ليس بمستوى طموحاتها..

يتابع الشاشة الصغيرة والمشاهد تتراقص عليها مع تغير التيار الكهربائي -يخرج بعض النقود من جيبه حين يتحسسها وتدخل إلى نفسه فرحة بسيطة حين يتذكر أنه سيرسلها إلى أهله بعد أن استطاع توفيرها من راتبه الضئيل رغم تكاليف الحياة الباهظة.

يضع المبلغ في جيبه مرة أخرى ويرتب عليه -يتابع مشاهدة التلفزيون تسليته الوحيدة في غربته- يشده تقرير إخباري عن وطنه- يعتدل في جلسته- يتناول برتقالة من طبق بجانبه فيه بعض التمر وبرتقالتين- يبدأ بتقشيرهما- وعينه على الشاشة تظهر صورة لبعض جنود الاحتلال

يطاردون جمهوراً من الأهالي معظمهم من الشباب الذين يرشقونهم بالحجارة- تتعثر فتاة وتقع على الأرض.

يلحق بها الجنود -يمكسونها- تحاول المقاومة- يلكزها أحدهم ببندقيته يطل وجهها الجميل من بينهم وهي تحاول أن تتخلص من أيديهم.. تتضح الصورة أكثر والفتاة تصرخ وهم يضربونها بقسوة- يمسح نظارته- ويتابع بقلق- تنتزعه الصورة من مجلسه وتكسر هدوءه- يدقق النظر ويردّد بصوت مرتجف- إنها هي -سكينة- ابنتي- يقترب من جهاز التلفزيون- يجلس على ركبتيه ويتابع ويداه ترتجفان ودماء قلبه تغلي من التوتر النفسي الذي اعتراه- يزداد صراخ ابنته:"بابا، بابا"...

تلتفت حولها والذعر في عينيها بعد أن نزعوا خمارها وألقوه بعيداً- سحبوها على الأرض- حملوها بعنف إلى

سيارتهم العسكرية الضخمة وهي مازال تستصرخ أباها: "وينك يابا.. الحقني".. ينتهي التقرير الإخباري وهو مازال يحملق في الشاشة. ويده تعصر بقايا البرتقالة في نفس اللحظة التي عصرت عيناه دموعها.. تملكه إحساس بالحيرة والفزع- عذبته صورة ابنته- خطر بباله أن يوقظ العمال في العنبر المجاور- لكنه لم يفعل وبدأ يدور داخل غرفته.. - يهرش جبهته عدة مرات- وصورة ابنته لم تفارق عينيه- شعر بالحسرة والألم- دموعه بدأت تسترسل على وجنتيه وتتخلل لحيته الرمادية تكاد تحرقها من سخونتها- يفتح باب الغرفة- البرد قارس خارجها- يتجه إلى أكوام الخشب أمامه- يتناول قطعة كبيرة- يضرب بها أكوام الإسمنت والتراب بشدة- ثم يلقيها وينظر إلى السماء- عيناه محمرتان- يتضرع إلى الله أن يلهمه الصبر ويهديه إلى الصواب وهو يفكر فيما سيفعل- حتى يصل عمره المعذب إلى نهايته - تراكمت أمامه ستائر من سُحب الأوهام العسيرة فزادت من اضطراب أحاسيسه وتاه في بحر من المخاوف على أسرته وبالذات سُكينة- ابتلع آلامه وترامت حوله الوساوس وهو يتذوق ملوحة عبراته التي لم تتوقف على ابنته وجهها الجميل المعفر بتراب الأرض- أحس أنها تراه وهي معصوبة العينين داخل السيارة العسكرية رغم المسافة البعيدة بينهما- وصوتها يحفر أذنيه وهي تستصرخه حين اشتد بها الألم ودخلت مأساتها.

هواتف قلبه تعمل بلا نظام، ترسل أمنياته الحسيرة من أعماقه عبر أنفاسه المتلاحقة- نظراته حزينة- ترنو إلى الفراغ داخل الليل- تتلاشى الحدود الفاصلة بين واقعه وأحلامه- نار الغيظ تتقدّم بين ضلوعه إشفاقاً على ابنته في سواد ليلها الطويل- يتخيلها داخل زنزانة رطبة- كريهة الرائحة- يذبحها قلقها وفي مهجتها فزع البعاد عن الأهل ودفء أحضان الأم الذي افتقدته في زمهرير عذابها الممتد إلى غدها الرهيب.

كان يعرف زنازين العدو -لقد خبرها في أيام عمره السابقة- هاهي الآن تخنق أعز مايملك- سكينة- بأحلامها وورود آمالها- بجمالها البريء تنهشه مخالب وحوش البشر وهم يمتصون دماء حياتها بعد أن جرحوها...

أمضى ليلته محملقاً في شاشة التلفزيون الصماء- تنثال عليه مآسيه في لحظة واحدة تختزلها

سُكينة وهي ترقد معصوبة العينين\. مكتوفة اليدين على أرضية السيارة- تمنى لو يصبح طيراً من طيور الأبابيل ليخلّصها من عذابها-

يتقلب على حجر فراشه البارد -يضع يده تحت رأسه والقلق يشويه، وقلة حيلته تدمي ماتبقى له من قلب خافق- تأخذه سنة من النوم- يحلم خلالها بسُكينة تهديه بندقية. يفتح عينيه ويقرر أن يستقيل من عمله ليكون قرب أسرته في هذه الظروف الصعبة- انتظر أول خيوط الفجر- انتزع نفسه من مرقده- صلى ثم استعد للذهاب إلى مقر الشركة ليقابل رئيسها. يقف رشيد أمام مكتب الشركة- الشارع خالٍ والوقت مبكر وعقارب ساعته تدور ببطء -ينظر إليها من حين لآخر- يستعجلها تلوذ بالصمت- يخلصها من يده ويضعها في جيبه- يمر الوقت- وتبدأ الحياة تدب في الشارع وسط المدينة الكبيرة- يأتي مدير الشركة- وبعد أن يجلس إلى مكتبه، يتقدم منه ويخبره بمصيبته- يتفهم موقفه- ويطلب من معقب الشركة أن يقوم بعمل الإجراءات والحجز له.

في اليوم التالي يصل رشيد إلى منزله البسيط بعد ساعات سفر مضنية-يقابله الحزن في كل مكان في البيت وعلى وجوه أسرته- بدت زوجته أكبر من عمرها- أبناؤه حوله يقبلهم وعينه علىمكان سُكينة الذي اعتادت أن تجلس فيه- يمنع دمعة حاولت التعبير عن ألمه وحزنه- لم يتحمل جو البيت الكئيب وسراجه غائب عنه.. يخرج منه وسط دهشة أسرته- يغذ الخطا يلتفت حوله ليتأكد من أن أحداً لا يتابعه.. يصل منزل صديقه جابر يطرق الباب بحذر- لحظات تمر ويفتح الباب- يدلف إلى المنزل بسرعة ويغلق جابر الباب ثم يرحب برشيد ويواسيه لما حدث لسُكينة يجلس رشيد لاهثاً ويسأل جابر عن "الجماعة" وعملياتهم يهمس في أذنه- تتسع عيناه- يومئ برأسه عدة مرات.. يذهب بعدها دون أن يتناول فنجان قهوته الذي أحضرته ابنة جابر الصغيرة، تمضي بضعة أيام -يأتي أحدهم إلى منزل رشيد، مع بداية الليل، ويذهب معه بعد أن مسحت عينه أهل بيته- يتقدم الليل وتبدو النجوم خلف ستار الظلام- السكون يلف المكان قرب بناية كبيرة- يقترب رشيد من سورها وأنفاسه تتلاحق بصمت، يطمئن أن الحزام حول وسطه-

ينظر حوله بترقب وحذر - يتسلق السور بعدأن تأكد أن حراس البناية غير موجودين لكنه يسمع أصواتهم من بعيد وهم يترنمون بأغنياتهم وكأنهم يدرؤون الخوف عنهم- يتسحّب قرب الجدار وعند ركن البناية يتوقف ويسترق النظر - يكتشف أن الجنود يدخنون ويتسامرون بعيداً عن مدخل المبنى الكبير - ينبطح- ويبدأ زحفه قرب المدخل ويده على الصاعق- يدلف إلى الداخل وينزعه- ينفجر الحزام- تتوزع أشلاء رشيد تزين المكان ودوي انفجارات متتابعة- تتوالى داخل البناية التي تحولت إلى ركام- أصوات استغاثة وأنين تختلط بأصوات سيارات الإطفاء والإسعاف التي هرعت إلى المكان... راديو العدو يبث بياناته.. يعدد قتلاه وإصاباته... ويعلن أن البحث جارٍ لمعرفة حقيقة ماجرى.. في هذه الأثناء فتحت زوجة رشيد نافذتها وهي تحوقل وتستعيذ بالله.. هواء الليل يحمل إليها رائحة البارود وغبار الموت.. أطلت من النافذة، لم تر شيئاً.. لكنها بقيت واقفة تنتظر عودة رشيد!!...

□□□



جماليات الصورة الشعرية(*)

نص" يطير الحمام"نموذجا(1)..

قبل الولوج إلى فضاء الصورة الشعرية، يتحتم علينا الاقتراب من اللغة الشعرية بوصفها الفضاء الذي يفرز الصورة. فاللغة الشعرية تقوم، على مجموعة قوانين تخالف بها الاستعمال الإخباري- التقريري للغة في الممارسة اليومية، وهذه القوانين أو الآليات هي التي بها تتمايز اللغة الشعرية ليس عن الاستعمال المنطقي للغة فحسب، وإنما عن اللغة في الفضاءات الأدبية الأخرى، وهذه"التغايرية" للغة الشعرية هي نتيجة لاشتغال ثنائيات متعددة: (المشاكلة/ الاختلاف، الوضوح/ الغموض، الثبات/ الانزياح... الخ).

وأهم قانون يسم الخطاب الشعري هو قانون"السلب"، فالخطاب الشعري يثير ردود فعل سلبية نحوه، بوصفه بنية قائمة على المخالفة والانزياح، لذلك تحتاج التيارات الشعرية الجديدة إلى فترة زمنية حتى تتجذر في البنية الذهنية للمتلقين، وحتى يتآلف هؤلاء مع المناخات الكتابية الجديدة التي تفرزها هذه التيارات في صياغاتها اللغوية للعالم. كما أن اللغة الشعرية تنزع نحو إيجاد اللاوجود"كقانون ثانٍ لها"، أي كتابة اللامرئي: "أناديك قبل الكلام" منطقياً، فالنداء يرافق حركة الصوت(الكلام) وليس سابقاً لها، ذلك لأن المرجع في الشعر (الذي تحيل إليه العلامة الشعرية) يتسم بالوجود والعدم وهذه إحدى السمات المركزية للخطاب الشعري الذي يأتلف بين المتناقضات والمختلفات"النداء قبل الكلام".

تقول جوليا كرستيفا: "فالمدلول الشعري يحيل ولا يحيل معاً، إلى مرجع معيَّن، إنه موجود وغير موجود، فهو في الآن نفسه كائنٌ ولا كائن"(2)، ولكن هذا"اللاكائن" ينزع نحو الكينونة، نحو الانوجاد في اللغة الشعرية، وهذا ما يقصد بعبارة"إيجاد اللاوجود" أو كَيْنَنَة الغياب وجعله مجسَّداً، وتضيف كرستيفا في البحث ذاته: "إن اللغة الشعرية في لحظة أولى تعيِّن ما هو كائنٌ أو ما يعيِّنه الكلام(المنطق) كموجود(...) إلاّ أنّ هذه المدلولات التي تدّعي الإحالة إلى مراجع محددة، تدمج في داخلها فجأة أطرافاً، يعيِّنها الكلام(المنطق) كأطراف غير موجودة"(3)، وربما كان المثال المذكور تجسيداً بيّناً على ما تقوله كرستيفا.

إن اللغة الشعرية في اشتغالها على اللغة وبناء النص تتجه نحو تقويض القوانين التي يشتغل بموجبها الكلام المنطقي، وفي تفكيكها لبنية الكلام، وبنية النص الشعري، تَمَظْهرُ قوانينها الجديدة وتؤسس منطقها الخاص بها، وبذلك تنتقل اللغة من الوظيفة التواصلية القائمة على الوضوح إلى الوظيفة الشعرية القائمة على الالتباس والتعتيم الدلالي، أي أنّ اللغة الشعرية تعمل على نسف الوظيفة التواصلية للغة كوسيلة لنقل المعلومات وعوض ذلك تشحن اللغة بالتوتر والفجوات وتحدث الفراغات والغياب والانتكاسات والمفارقات

الدلالية في بنيتها لذلك يكون القارئ/ المتلقّي إزاء فضاء من الاحتمالات الدلالية ولا ينفك النص الشعري عن ترشيح الدلالات الجديدة كلما اصطدم بقارئٍ أو بقراءةٍ جديدة.

إنَّ ما يجعل اللغة الشعرية تتمايز هو لجوء الشاعر إلى مجموعة تقنيات وآليات: التوازي، البؤر الصوتية، التكثيف الدلالي، الانزياح، هندسة البياض، التناص، والصورة الشعرية التي هي رهان الشاعر في تحقيق شعرية النص بوصفه بنية من الصور المتشابكة أفقياً وعمودياً، وفي الحقيقة إنّ الصورة هي المكان"الحيِّز" الملائم والمناسب لمراهنات الزحزحة والاختلاف وتجلياتهما. وإذا كانت اللغة الشعرية هي"عنفٌ منظم بحقِّ اللغة" كما يقول الشكلانيون الروس، فهذا العنف يتبدّى بأقصى هيجانه في فضاء الصورة، ذلك:

"لأنّ النصوص الشعرية مصممة لكي تثير فينا القلق قبل كلِّ شيء، ويجب أن نقدِّر أيَّ اطمئنانٍ نحصل عليه"(4). وهذا القلق الذي يشير إليه روبرت شولز يعدّ من النتائج المترتبة عن نشاط وفاعلية الصورة في اللغة الشعرية بمستوياتها المختلفة وفي قارئها، فعن طريق الصورة-كآلية استراتيجية في صياغة العالم- ينتقل النص الشعري من الأحادية الدلالية إلى التكثر والتشظي الدلاليين وبكلمة أدق إلى"معنى المعنى"، ويخرق بذلك توقعات القارئ لأنّ: "العمل الأصيل هو الذي لا ينسجم أفقه مع أفق القارئ، بحيث ينتهك معاييره الجمالية ويخالفها،(...) ويسمّى عدم الانسجام هذا: المسافة الجمالية"(5). وعلى أرضية البعد أو المسافة الجمالية تتحدد فنية وقيمة النص الشعري وبالتالي إن انتماء"كتابة ما" إلى الشعر بوصفه جنساً أدبياً، لا يعني أنها حققت في ذاتها شروط النص الشعري. فأول شروط النص الشعري هو العمل على اقتناص الغياب واستنطاق اللامرئي عبر الجمع بين المتناقضات وإحداث هوَّة في فضاء المؤتلف، يقول أولمان عن الصورة: "يجب أن تمتلك شيئاً مدهشاً وغير منتظر، كما يجب أن تحدث مفاجأة نتيجة لاكتشاف علاقة غير متوقعة بين الأغراض المتباينة"(6).

ويظلُّ التنظير النقدي يدور في حلقةٍ مفرغة، ما لم يدَّعم بقراءةٍ تطبيقية ترصد كيفية اشتغال اللغة الشعرية وآلياتها عبر مقاربة الصورة الشعرية كمكوِّن في بنية النص الشعري ولهذا اتجه الاختيار نحو نماذج من نص"يطير الحمام"، لاختبار وامتحان الفضاء النظري ورفده بسماتٍ جديدة. يقول محمود درويش: "أعدي لي الأرض كي أستريح/ فإني أحبك حتى التعب، ص 95"، فالصورة هنا من قبيل الاستعارة التصريحية، فهي تقوم على التماهي بين عنصرين هما: جسد المرأة والأرض، ولو أرجعنا الاستعارة إلى التشبيه كما في بعض التعريفات البلاغية"الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه"، فعلينا البحث أو استقراء العنصر الغائب(المكون المخفي) في بنية الصورة. فالقرينة"أحبك حتى التعب" هي التي تعين المتلقّي للقبض-حسب تأويل القراءة الراهنة- على العنصر الغائب وذلك بنقل العلامة اللغوية"الأرض" من مدلولها الحقيقي الفيزيائي إلى المدلول المجازي"جسد المرأة" والانزياح، هنا، يبقى في دائرة المعقول، وذلك لكون الوحدات الدلالية الصغرى مشتركة بين الجسد والأرض. وشعرية التركيب تنبثق من استبدال الجسد بالأرض، الأمر الذي يحرّك نشاط القراءة والتأويل، ولو أن الشاعر أورد كلمة الجسد بدلاً من الأرض، لجاءت الصورة دون توتر، ومفتقدة للبعد الجمالي الناشئ عن تشويش أفق انتظار المتلقي، وبالتالي تلبيس الفجوة الدلالية في بنية الصورة جرّاء الاستبدال المذكور. وعلى المستوى السيميائي يتوفر التركيب على قوى فاعلة عديدة: العاشق، العاشقة، وعامل الرغبة الذي يدفع الذات(ذات العاشق) للاتصال بموضوعه وهو جسد العاشقة، وربما كان هذا يعضد من التأويل المقترح للصورة.

وتتوفر نصوص درويش الأخيرة على اهتمام عارم باللغة الشعرية التي تومض بصور شعرية متشابكة وتتسّم بعنف الانزياح وتعمل على توسيع الفجوة بين اللغة في استعمالها اليومي والشعري، وبالتالي فهي تدشن لكتابة جديدة قادرة على الاختراق وخلخلة المدى، والهروب من حصار المدلول الأحادي إلى آفاق وفضاءاتٍ تبعث على الدهشة وتحدث قلقاً وحيرةً جرّاء تهديمها المستمر لتوقعات القارئ ولتعبيرها عن اللاوجود: "أنا وحبيبي صوتان في شفةٍ واحدة/ أنا لحبيبي أنا وحبيبي لنجمته الشاردة، ص96". إنّ الصورة هنا تنتقل من مستوىً محسوس ومرجعيات محددة(أنا، حبيبي، صوت، شفة)، إلى التعبير عن وجودٍ غائب أو غير كائن"صوتان في شفة واحدة"، وهذا هو القلق بعينه الذي ينمو في حيرتنا تجاه هذا الواقع الجديد. فالشاعر مشغولٌ بالخلق وتخييب التوقع لدى القارئ، كما أنه منذور لقيادة اللغة في تضاريس دلالية غير مكتشفة، ومن هنا نعمة اللذة الباذخة التي يشعر بها المتلقي في النصوص الحداثية بعد القراءة التفكيكية لها. إنّ الشاعر ولتجسيد حالة العشق روحاً وجسداً لجأ إلى آلية التشبيه البليغ الذي يفترض التطابق والتوحد

والتداخل بين العناصر فتتماهى فيما بينها وتنصهر، والحالة التي تومئ بذلك هي العشق الإنساني، حيث تنصهر الذوات في ذاتٍ واحدة"صوتان في شفةٍ واحدة".

ودرويش الذي يؤسس في مرحلته الشعرية الثانية لمناخ شعري جديد إلى جانب شعراء آخرين، براهن-كما تكشف عن ذلك نصوصه الأخيرة- على الصورة كمكون ثري في إغناء النص وتطوير اللغة، ولهذا نجد تنوعاً مثيراً في أنماط الصورة وأشكالها وتقنياتها في النص الواحد كما هو الحال في النص المرصود للقراءة الراهنة. يقول الشاعر: "وندخل في الحلم، لكنه يتباطأ كي لا نراه، ص 96"، الصورة هنا تمتنع عن القراءة للوهلة الأولى كما لو أنها تتحدى، وذلك لكونها صورةً تركيبية متشابكة، صورة مبنية في الأصل لتفتك بخبرتنا الجمالية المعتادة، ولذلك لاعتمادها على درجة عالية من الانزياح والتحول في الدلالة المألوفة واختراق السائد وهي في مجموعها آليات يلجأ إليها الشاعر في تشكيل جماليات الصورة الشعرية، والصورة هنا كنمط، تتأسس من خلال الانتقال من فضاء المجرد إلى فضاء المحسوس والتجسد: إن الحلم حسب التركيب الشعري إلى مأوى"بيت" وكائن حي"يتباطأ" عن طريق توظيف آلية الاستعارة التي من وظائفها تأسيس معرفة جديدة بالعلم وتشييد رؤيا جمالية مغايرة، وذلك بإسناد دلالاتٍ مستعارة من حقول دلالية أخرى إلى العلامات اللغوية الموظفة في بنية الصورة، على أنّ الاستعارة تجري هنا بواسطة الفعل"ندخل، يتباطأ، نراه"، وهذا ما يضفي دينامية غير متوقعة ومثيرة على حركية الصورة فهي تبدأ بالفعل وتنتهي به، وهذه الأمور مجتمعة تنقل المتلقي إلى أرض الاحتمالات، إلى فضاء المغامرة، فتشتغل آليات القراءة من تفكيك وتفسير وتأويل، وبذلك يتحرر النص(= الدال) من تبعية المعنى واستبداديته، ويتكئ النص عندئذٍ على عتبات الانفتاح الدلالي المتعدد، وتلك هي سمة النص المختلف، النص الإشكالي، حيث الدلالة المتغيرة والمرجأة حسب جاك دريدا. إنّ دلالة النص في الواقع تستعصي على القبض والرصد، وتتحقق الوظيفة الجمالية حسب رومان جاكوبسون، حينما ينزاح"الحلم" عن دلالاته المعجمية الاعتيادية، ويتحرك باتجاه التدليل على المكان عبر الفعل"ندخل"، فيكتسب الحلم كعلامة لغوية السمات الدلالية للمكان، ثم تتكثف الصورة حينما يتقمص"الحلم" دور كائن حي" لكنه يتباطأ" ويتسم بسماته" كي لا نراه". إن الصورة تتشكل لكي تزعزع يقيننا وحضورنا، وتلقم لغتنا بأسرار الغياب، إنها لا تركن إلى المألوف وعلاقات الوجود السائدة وإنما تستنطق الصمت وتشعل القلق في الروح وفي الرؤيا وتشتت المتلقي في أنحاء متاهات الدلالة، وإنها أيضا تدفع باللغة إلى الرقص في احتفال الكتابة على جثة المعنى

الأحادي، كما أنها لا تنقطع عن التوهج في ليل القصيدة"أناديك قبل الكلام/ أطير بخصرك قبل وصولي إليك، ص 97". هذه الصورة تشاكس منطق الكلام وتبدو وكأنها غير قابلة للبت فيها لكونها تفسح للانزياح حيزاً كبيراً في بنيتها. فمن الصعوبة بمكان إقصار الفعلين"أناديك وأطير" على دلالةٍ محددة، فالسياق الشعري هنا يبدد الدلالة القاموسية للفعلين المذكورين ويحملهما بحمولة سيميائية تناقض الدلالة العرفية لهما، فالفعل أناديك يتشظى ويتبعثر دلالياً فتفقد اللغة بذلك وظيفتها التواصلية لتأسس الوظيفة الشعرية، كما لو أن التركيب يصبح خالياً من الدلالة، ويحوز على حرية الحركة في مجرة قلقة من الدلالات وهذه هي سمة اللغة الشعرية حينما تحرر اللغة من"القيمة" والدلالة الاصطلاحية ويتسم الدال- بناءً على ذلك بالحياد الدلالي، وذلك لأنّ فعل"أناديك" يتأرجح ويتموس بين الدلالة القاموسية(النداء الذي يرافق الصوت والنداء المرافق لحالة الصمت والسكون)، فهو يدل على الحركة واللاحركة.

وهذا الجمع بين المتناقضات، هذا التشظي الدلالي، لا تحتضنه إلا اللغة الشعرية، فالشاعر هنا يقرأ الصمت، لهفة العاشق، وبذلك يؤسس لـ"جماليات الصمت"، الصمت بوصفه كلاماً ملغماً، فعلاً واقعاً مغيّباً لا يفتأ أن يستيقظ من بين ثنايا اللغة مشكلاً طياتٍ في تضاريسها فاللغة عبر استراتيجية الصورة تغير مسارها الخطي، وتلتف على ذاتها، تنثني وتتلخن وتعتم وتسير في منعطفاتٍ خطرة: "أطير بخصرك قبل وصولي إليك"، فالمنطق "اللوغوس" يقاوم هذه اللغة، ويشهر قوانين التطابق والتماثل مع العالم، ولا يقبل بالانزياح والفجوات ويعمل على تهميش الصورة، لأنّ هذه الأخيرة تصدّع من بنية الكلام المنطقي، فيبقى الدالّ اللغوي في الصورة معلقاً عن الدلالة، مرجأ لحضورها، فهو يمارس التأرجح والتوسان المستمر، وهذه الفجوة العميقة المتشكلة في الصورة المرصودة لا مكان لها إلا في اللغة الشعرية. وبالعودة إلى بنية الصورة نجد، أنّ الظرف"قبل" يغير من دلالات الفعلين"أناديك وأطير" فيتحرران من المعنى القاموسي، وهذه العلامات تحيل إلى مرجعيات محددة، وفجأةً تكتشف انبثاق مرجعيات غير موجودة"قبل الوصول وقبل الكلام" وذلك نتيجة تقويض وتخريب قوانين الإحالة المنطقية للعلامات اللغوية على الواقع.

ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أنّ نص"يطير الحمام" هو نصُّ الصورة بامتياز نصٌّ أنتج لكي يكون نص صورة أو لا يكون، فلغته تغور عميقاً في مسالك دلالية غير موطأة وتنفتح على فضاءات البوح والإيحاء، وترتاد مناطق خطرة من المكبوت، وتضع اللغة اليومية والشعرية المستهلكة أمام الاستجواب وتحفر في اللغة الأدبية مسار مغامرة جديدة للكتابة الشعرية: "لأني أحبك، يجرحني الماء/ والطرقات إلى البحر تجرحني/ والفراشة تجرحني/.../ لأني أحبك يجرحني الظلّ تحت المصابيح/ يجرحني طائرٌ في السماء البعيدة/ عطر البنفسج يجرحني/ ص 100". في هذا المشهد الشعري، تتدفق الصور الشعرية وتنداح بآلة إشعاعات وموجات دلالية غير منتهية، صور تتفاعل أفقياً وعمودياً، تلقي بالمتلقي في لجّة المتعة الجمالية، لجّة اللذة الباذخة. والوظيفة الجمالية تتحقق هنا بإسقاط محور الاختيار"الجدول الاستبدالي" على محور التركيب، حسب رومان جاكوبسون والشاعر يلجأ إلى الاستعارة كتقنية بلاغية في تشييد فضاء الصورة، والاستعارة تجري هنا في الفعل"يجرحني"، وليس في الاسم، مما أضفى دينامية على المشهد العام للصورة. واللجوء إلى الاستعارة مبررٌ لأنها تسير بالمتلقي نحو واقع جديد، وتقوّض من منطق العلاقات العقلية الصارمة: "الاستعارة أكانت قائمة على تراسل المفردات، أم على تراسل العلاقات إذ هي متفوقة في غناها بالإيحاءات الشعرية على الصور العقلانية القائمة على المشابهة، تظلّ خارج التفكير المنطقي، وتبدو ينبوعاً ثرّاً لإثارة الأحلام والمشاعر"(7).

وإذن بالاستعارة ثمّة تماهي بين العناصر وتشابك وذوبان وانتقال للسمات الدلالية من طرفٍ إلى آخر. وعليه نكون إزاء تراكيب تشتغل ضد المنطقي، وتكشف عن أقصى إمكانيات اللغة والمستوى المخفي للتجربة الشخصية للمشاعر، والاستعارة تتم هنا بالفعل"يجرحني" الذي يشكل البؤرة المركزية للصور، كما هو مبيّن في هذه الترسيمة:

لأنّي أحبُّك يجرحني

الماء
الطرقات
الفراشة
الظلّ
طائرٌ في المساء
عطر البنفسج

والفجوة أو"الغرابة المقلقة" التي تؤسسها الصور لدى المتلقّي، ناتجة عن تشويش البنية الدلالية المألوفة التي اعتاد عليها المتلقي، أي الاستعمالات المنطقية للعلامات"الماء، الطرقات، الفراشة،... الخ"، حيث يسند إليها النّص سماتٍ دلالية تناقض وتتضاد مع تلك السمات المتعارف عليها في الاصطلاح العرفي، أو كما هي في الواقع الفيزيائي، فالماء كعلامة تتوفر على مجموعة سمات دلالية مثل: سائل، ضروري للحياة، عامل خصب... الخ، ولكنه في السياق الجديد-السياق الشعري- يكتسب سمة دلالية جديدة،(الماء يجرح فتتحول الوظيفة الدلالية للعلامة هنا، وتغادر إلى حقل دلالي مناقض الأول، ويمكن قياس درجة الانزياح وفق الترسيمة التالية:

جارح
(معدن)

الدلالة

الدلالة القاموسية

سائل ← الماء

وتلبّس الماء بالسمة الدلا ... ت

الأخرى(الطرقات، الظلّ، طائر، عطر) التي لا يجمعها مع الأدوات الجارحة أية ارتباطات دلالية، وهذا ما يشكّل الهوّة، ما بين اللغة في الشعر واللغة في الفضاءات الكتابية الأخرى. والصورة تقوم هنا على نسف الدلالة المنطقية للعلامات اللغوية، وهذا سبب المفارقات غير المتوقعة للصورة الشعرية في هذا المشهد، وإذا استطعنا التخفيف من التحليل السيميائي بخصوص هذه الصور، فليس لنا إلاّ أن نقول: إنّ العشق كحالة انفعالية، توحدية تدفع بالكائن إلى مراتب غير متوقعة من الشفافية والرّقة ليصبح جرّاء ذلك عرضةً للألم بأي شيء، يستوي في إحداث ذلك الألم، المبضع، الماء، الفراشة... وهذا ما تكشف عنه القراءة العمودية للصورة، ذلك أنّ الفعل المسند إلى هذه"الفواعل"، هو"يجرحني"، والجرح مجاز للدلالة على شفافية الحالة العشقية لدى العاشقة.

إن الشاعر، وهو يسافر في تضاريس اللغة، يفجّر المرئي، ويُثبِتُ اللامرئي، يعلن انفجار المدلول، وينتهك أعراف اللغة في الإحالة، ويحاول أن يسكن بنصّه فضاء الاختلاف وهو بذلك يدشّن"لحساسية جديدة" في الكتابة الشعرية: "يا حبيبي/ أناديك طيلة نومي/ أخاف انتباه الكلام" ص 100. حين تخترق الصورة الشعرية هدوءنا، وتُشعلُ فينا القلق، لا نجد من وسيلة سوى التأويل للتخفيف من حدة الغرابة، حدة الارتياب، ونعمل ما بوسعنا إلى جرّ الصورة إلى تخوم اليقين، أي أننا لا نمارس في الواقع سوى القمع، مهما كانت ادعاءات الخطاب النقدي من إعطاء النص الحرية، ليقول جنونه، مطره، وأسراره، فإنه يكبح من جماح اللغة الشعرية ويحاول تدجينها، ليرى فيها مقولاته المنطقية مجسّدة أولاً.

بيد أنّ اللغة الشعرية إزاء ذلك تتشظّى، تتبعثر وتتملص من الحصار. حصار الحضور والمنطق، وتمارس لعبة الحضور والغياب، التجلّي والتخفّي، تبني لتدمّر، ممارسة هذيان اللغة اللانهائي. في الحد الأول للصورة"أناديك طيلة نومي"، ثمّة تواصل مستمر غير منقطع، وفعل النداء"أناديك" ينتقل من وظيفته الأساسية إلى وظيفة أخرى، إلى تشويش الدلالة، عندما يحلّ محلّ العلامة الأساسية المنسجمة مع"نومي" وهي"أحلم بك طيلة نومي"، وهذا ما ينأى بالصورة عن المباشرة باستعمال"أناديك" وينفتح في اللغة"فجوة أو مسافة توتر"، أي أنها تحضّ المتلقي من جهة أخرى على تشغيل آلية التفسير والتفكيك والتأويل. إنّ التركيب المفترض"أحلم بك طيلة نومي" يوحي بمسافة فاصلة بين العاشقين، في حين أنّ الصورة"أناديك..." تفترض الحضور الفعلي للعاشق. في التركيب المفترض، ثمّة إحالة على مدلول محدد، على حين يتلاشى ذلك في التركيب الشعري، والمعنى ضائع مفقود أو هو"ضمن الصورة وبواسطتها، هو في نفس الآن ضائع ومكتشف من جديد"(8). أمّا الحد الثاني من الصورة: "أخاف انتباه الكلام" فيكشف عن سمات النص المفتوح الذي يتجاوز حالة المطابقة مع العلم إلى حالة الإيحاء والإيماء، فثمّة مدلول، مرجع غير كائن وهو: "الكلام المنتبه" وهذا الخلق، هو شأن من شؤون اللغة الشعرية، فاللغة الشعرية تحيل ولا تحيل معاً، تحدد مرجعاً(الكلام، الانتباه) ثمّ تخلق أطرافاً غير موجودة في الوجود(انتباه الكلام)، كما تذهب في ذلك جوليا كرستيفا. أمّا تأويل الصورة فيستدعي منا استدعاء المقطع الشعري كاملاً: "يا حبيبي/ أناديك طيلة نومي/ أخاف انتباه الكلام/ أخاف انتباه الكلام إلى نحلةٍ من فخذيّ تبكي" ص 100. فمن أي"انتباه كلام" تخاف العاشقة؟ فهل هو انتباه كلام العاشق، أم انتباه كلامها، وبالتالي نداؤها؟. إنّ الاعتماد على السياق يحدد العائد، فالنداء يفترض الجواب"جواب النداء"، وهو هنا انتباه العاشق"أخاف انتباه كلامك"، ولكنّ الناص-إن صحّ هذا التأويل- يلجأ هنا إلى المحور الاستبدالي، فيحذف الضمير العائد على العاشق

أو"المنادى عليه"، ويُحلّ محله العلامة"الكلام"، ومن هنا التباس التركيب، وإحداثه للتشويش، وبهذا التشويش تتحقق الوظيفة"الشعرية"، فالشيء المعني بـ/أخاف انتباه الكلام/، هو انتباه العاشق"حضوره"، وهذا الحضور هو ما تخافه العاشقة وترغب فيه. وإذا كانت الصورة الأخيرة من التركيب قائمة على المشابهة، فعندئذٍ، يمكن تخيّل الصراع الدرامي لدى العاشقة بين الوعي واللاوعي بين إرادات المجتمع الذكوري وقمعه ممثلاً بالفعل"أخاف" وبين رغبات الجسد العنيفة ممثلاً بالفعل"تبكي". وعلى المستوى السيميائي، ثمّة فاعل"ذات العاشقة" يرغب في الاتصال بموضوعه"العاشق"، ويعكس هذه الرغبة في الاتصال، الفعل"أناديك"، ولكن علاقة الرغبة تخضع لعلاقة صراعية بين عاملي الخوف"المجتمع"، وعامل المساعدة"الحب" ويمكن تبيان ذلك وفق الخطاطة التالية:



إن الصورة هي تعبير عن القلق، عن المخفي والمكبوت، تعبير عن عنف الجسد ورغباته وصرخاته في فضاء الحلم الذي ينفتح على حرية اللاشعور، فينهض الأخير خفية من أعماقٍ سحيقةٍ ويبوح بلغة الجسد، يبوح بالرغبة المقموعة ولغتها التي غيّبت وكبتت نتيجة لهيمنات وإرادات المجتمع الذكوري.

ختاماً يمكن القول: إنّ محمود درويش في نصّه"يطير الحمام" ينزع نحو نصّ الصورة، أو انتهاج استراتيجية الصورة لتشكيل البنيّة النصّية، وعليه فإنّ المتلقي/ القارئ يكون إزاء فضاء لغوي كثيم ومعتم، وعلى القراءة أن تنفتح على النص، بقدر ما هو منداح وتدع النص يقول أسراره وخفاياه، ويكشف عن ثناياه وغوامضه. فاللغة الشعرية، في نص" يطير الحمام"، تدهش القارئ بتشكيلاتها البلاغية: صور حسيّة، ذهنية، رمزية، تناصيّة-وخاصة مع نشيد الإنشاد-، وتتآلف مع آليات المشابهة والرمز والاستعارة. وهذه الكثافة اللغوية والبنية المحكمة للنص، تتطلب-في الحقيقة- أكثر من مقاربة نقدية وعلى مستويات نصية متعددة. وعليه يمكن عدّ هذه القراءة مساهمة متواضعة في مقاربة الوظيفة الشعرية لهذا النص، عبر مساءلة الصورة الشعرية، وتفكيكها ومحاولة تأويلها.

❑❑

الهوامش:

(*) الدراسة هي جزء من بحثٍ طويل بعنوان: جماليات النص. ولطولها اكتفينا-هنا- بإيراد نماذج محددة من صور النص لإجراءات القراءة الراهنة.
(1) محمود درويش: حصار لمدائح البحر، بيروت، دار العودة، ط5، 1993، والإحالة على نص(بطير الحمام) كائنة في المتن.
(2) جوليا كرستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار توبقال، ط1، 1991، ص76.
(3) المرجع ذاته، ص76.
(4) روبرت شولز: السيمياء والتأويل. ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت: المؤسسة العربية لتوزيع المطبوعات، ط1/1994/ ص83.
(5) رشيد بن حدو: العلاقة بين القارئ والنص، مجلة عالم الفكر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون. عدد(1-2)/1994/ ص490.
(6) عبد السلام المساوي: الصورة الشعرية في البلاغة الحديثة، مجلة المعرفة، دمشق، وزارة الثقافة، عدد 344، 1992، ص138.
(7) فهد عكام: بنية الصورة في شعر أبي تمام، مجلة التراث العربي، دمشق: اتحاد الكتاب العرب"العدد "12/11" 1983، ص269.
(8) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: الولي محمد ومحمد العمري، الدار البيضاء، دار توبقال، ط1، 1986، ص194.
(9) ثمة مصطلحات ومفاهيم واردة في المتن وقد باتت مألوفة ولا تحتاج إلى الإحالة إلى مصادرها لكثرة دورانها في الدراسات الحديثة.

❑

خالد حسين حسين

قراءات ... قراءات ... قراءات



من العنوان (كلمات ليست للصمت) يمكننا الوقوف على رسالة الشاعر التي تتمثّل في رغبته بالتغيير والتبديل. فالأفكار التي تجيش في الوجدان، لابدّ أن تتحوّل إلى كلمات، وهذه الكلمات المعبأة بالحلم، الذاخرة بالأمل، لا يجوز أن تظل حبيسة النفس، وإنما حقّها أن تطالب بالبوح بها، فالبوح هو مايميّز الشاعرَ من سواه.

وتجربة مصطفى النجار الشعرية، ليست وليدة اليوم، أو البارحة، وإنما هي تجربةٌ تمتدّ إلى الستينيات، يعترف له بها أصدقاؤه الذين تقاعد بعضهم عن الساحة الشعرية، وترك دوحاتها، بينما لا يزال هو يترنم بالقصيد متنقلاً من دوحة إلى سرحةٍ، غير عابئ بالحدود والحواجز، فترى قصائده تطير من حلب إلى الرباط وإلى تونس والقاهرة فعمّان، وسواها من العواصم التي شهدت شعر الشاعر عن طريق الطباعة والصحافة والإذاعة ومنتديات الأصدقاء.

والشاعر على الرغم من أنه يكتب كلماتٍ للبوح، وليست للصمت، فإنه شاعرٌ صامتٌ حييٌّ خجول، وليس في ذلك غرابة إذا علمنا أنه لم يغادر حلب وماحولها طوال فترة رحلته الشعرية، وظلّ محافظاً على موقعه وموقفه، لذلك تجده يقول:

عشرون عاماً أو تزيد
وأنت.. أنت
ماغيّرت من موقفي
الطعم نفس الطعم...

وتأتي نفثات الشاعر المعبأة بالصدق والخير والجمال، محاولةً أن تشق لها آفاقا من النور عبر ظلامٍ دامسٍ يلف البشرية، تغنّي، ولغتّها من النور وغبش الفجر:

لغة النور أغنيتي
وأمامي اندلق الفجر طرياً وورائي

والنور هو مايريد الوصول إليه، وتزيين العالم به، لذلك نجده يجري وراء الألفاظ المعبّرة عنه والدالة عليه كالسنا والضياء والألق والنور والفجر والشمس والقمر... وهي ألفاظ استلزمت دلالاتها وجودَ ألفاظٍ أخرى مرادفةٍ لها أو معارضةٍ معاكسة، ففي قصيدة جذور الشمس يبتدئ بهذا المطلع الذي اشتمل على لفظ "السنا":

بيني وبينك يا سنا البصر
نار دم وأنين محتضر

وحتى تكتمل صورة النور يعمد الشاعر إلى الظلام، ولكن ليس بلفظه المباشر، والمتمثّل في (تتار الأمس وصهاينة اليوم) ليجعله الوجه الآخر، والمعارض للخير والحق، فيكمل:

بيني وبينك ألف خارطة
ومجازر الصهيون والتتر

وقد يستعير للنور أرديةً شفافةً، فالأصدقاءُ هم الفجرُ، والقرنفلُ فجرٌ أيضاً، وجراحُهُ المملوءةُ بالسؤال:

بصيصُ نارٍ
برفيفِ أسراب الحمام

بزوغ أحباب

كما بزوغ القرنفل في الظلام

ويرى في القمر منبعاً نورانياً خالداً للضياء الأبدي الذي ينير الكائنات، لكنه:

قمرٌ يطلّ مضرجاً

قمرٌ على الأعماق

كذؤابة مرمية

ويتلوّن النور بألوان الشاعر النفسية، فيفرح بفرحه، ويحزن لحزنه، ويدمى إذا دميَ الفؤاد، والقمر:

قمر الشهادة والأغاني الصاهلة

ويبرز القمر كظاهرةٍ متميزةٍ في هذا الديوان الصغير، إذ يتغلغل في ثنايا القصائد من دون وعيٍ وإرادةٍ من المؤلف، نظراً لارتباطه بالنور والضياء، ولدلالته الرمزية التي أسرت الشعراء والعشاق في القديم والحديث في أدبنا العربي وآداب العالم على السواء.

وقمر الشاعرموظفٌ لخدمة الفكرة عن طريق إيقاظ الأحاسيس واستثارة المشاعر الإنسانية التي تصطبغ بألوان العصر ومعطياته الاجتماعية والسياسية، فنجد في قصيدة النشور: ثمة:

قمرٌ يطلّ مضرجاً

قمرٌ على الأعماق

كذؤابة مرميةٍ

الريح تدفعها يساراً

والريح تدفعها اليمين

أواه ياقمر الأجنة شاحباً

إني أراك بداخلي وحدي. أم العشاقُ

صاروا مثل أشجار الخريف؟

ولعل مجيء القمر مضرّجاً، يحمل معنى التلوّث الدموي أولاً، والثورة ثانياً، لأن لفظ (مضـرّج) يوحي بأن القمر مصطبغ باللون الأحمر في بعض أجزائه، كما نلحظ مثل هذا الإيحاء في بيت أحمد شوقي المشهور:

وللحرية الحمراء بابٌ **بكل يدٍ مضرّجة يُدَقُ**

ثم يتصاعد الخط الدرامي بدءاً من اصطباغ القمر بلون الدم، وحتى يعمّ اللون الدامي جميع الكائنات الحية والجامدة من جبالٍ وأوديةٍ، وبشرٍ، ولتبلغ الذروة في رؤية الشاعر، لتفجّر اللون الأحمر الذي يكون في خاتمة المطاف بداية (النشور) والنشورُ الذي يعانقه دم الشاعر:

أما الذين تقدّموا

رتلاً من الصلوات والنبع المضيء

قمر الحقيقة يشتعل

من زيتهم

فتهزّني أشجانهم

وبخاطري أفراحهم

فأقول: ياقمراً تضرّج وانتشر

هيا التئمْ واركضْ على جسد البلاد

فدمي يعانقه النشور

وللنور في التراث العربي مخزونٌ ديني كبير، فهو ضد الكفر والضلال، وهو صفة(الله) "الله نور السموات والأرض" وهو الوجه المعاكس للباطل والظلم كما هو رمزٌ للحق والعدل والحرية والهداية:"ومن لم يجعل الله له نوراً فماله من نور". ومن هنا كانت انطلاقة الشاعر التي يعمد فيها إلى إعادة القارئ إلى النبع الصافي الحالم الأول، ووضعه في عالم البراءة والحلم، ضمن إطارٍ من التجديد الذي تنزع إليه القصيدة الحديثة، وفي كم هائلٍ من الصور المتلاحقة التي تجسّد ارتعاشات النفس الإنسانية المتشوقة إلى الحب والعدالة، والتي تنطلق من قناعاتٍ راسخة، ولم تنطلق من فراغ.. شأن الشاعر في مسعاه هذا، شأن كثير من شعراء العصر الذين استمدّوا أنسجتهم الفكرية والفنية من تلك الإطلالات الواعية لكل من التراث والمعاصرة، فالمعاصرة -في الديوان- تتمثل في شكل القصيدة الحديثة التي قد تعتمد على التفعيلة وقد تتمرّد عليها إضافة إلى المضمون الذي يضعنا في فلك العصر وأحداثه الجسيمة، وتطلعات أبنائه، بينما يتمثّل التراث في استلهام شخصياته التاريخية واستلهام أحداثه وموروثه الفكري والفني، وبعض مأثوره الذي قد يتمثل في بعض الأبيات التي غدت حكماً وأمثالاً ومادةً حيّة للاستشهاد وتقديم الأنموذج الجميل.

في قصيدة (ومضيت نحو المستحيل) يبتدأ بهذا الشطر المشهور:

ذهب الذين أحبهم

ولم يشأ أن يذكرالشطر الثاني "وبقيتُ مثل السيف فرداً" وإنما عبّر عن وحدته وفرديته بقوله:

هو الزمان غابةٌ، فأين من أحبهم؟

واستلهام التراث في الشعر الحديث ظاهرةٌ غنيةٌ، وهي على الرغم من أنّها ضرورة فنية فإنها عمليةٌ غير مباشرة لتربية الوجدان القومي، تنمي في المتلقي روح الانتماء إلى حضارةٍ عريقةٍ وتراثٍ مشرّف، لا يقل -إن لم يزد- على ألق الحضارات الأخرى.

والشاعر يعتمد على التراث في لعبة (تناصّ) سائغ، مستلهماً كلمةً من هنا، وعبارةً من هناك أوصورةً، أو شطراً من بيت، أو شخصيةً مرموقةً، فاستفاد من القرآن الكريم،

دثّريني بلحاف النور...

و:زمّليني بزؤاك وردة الوقت الأصيل...

وكلمتا (دثروني-زملوني) قرآنيتان تعيدان إلى الأذهان ما ارتبط بالسيرة النبوية وببدايات نزول الوحي على النبي محمد صلى الله عليه وسلم.

وقوله: "فالطقس حولك وردة كالدهان" ضمّت التشبيه القرآني (وردة كالدهان) وقد استعاره الشاعر ليكون عنواناً لقصيدة حمّلها جانباً من همومه ورؤاه، وضمّنها عدداً من الألفاظ القرآنية (القبس- تنبجس- البسملة- البصيرة) التي مدّت النصّ بإيحاءاتها الروحية.

وقد يستحضر الشاعر الشخصية التراثية ليتحدَّ من خلالها ويحملها الكثير من المغريات التي تجعلها محبّبةً للقارئ، فيضفي عليها سمات القدرة على التجدّد والحداثة من خلال مزج التراث بالمعاصرة وإبراز القيم الحضارية والإنسانية التي قد توحي بها، إضافة إلى قدرتها على التقاطع مع زمن آخر غير زمنها، وهنا يأتي دور الشاعر، وتتجلى مهارته في حسن الاختيار، وبراعة الاستدعاء، وتظهر موهبته في ملامسة السمات المميزة والدالة في الشخصية التراثية.

في قصيدة (تحولات ليلى العامرية) نجد الشاعر يمزج بين ليلى الأمس البعيد، وليلى الزمن الراهن، وليلى العامريةُ، محبوبةُ قيس الشاعر العذري الذي تحتفظ له الذاكرة العربية بأجمل الصور التي تبعث العزّة والمتعة في النفس، حين تعيد أمام باصرتها وبصيرتها ألوان الصفاء والبرّاءة والفطرة، والنقاء الروحي الذي كانت تتمتع به الشخصية العربية، التي تلتهب جوانحها بتباريح العشق، فتحبّ وتكتم وتعف، حين يضنيها البوح الصامت، فتتفجّر عاطفة، وتتشظّى شعراً ينقله الزمن من جيل إلى جيل، أما ليلى الشاعر المعاصر، فهي امتداد للعامرية، تحمل جانباً من صفاتها ومعاناتها، لكنها تتحول -في نظره- بين الأمس، واليوم لتحمل همومه الذاتية التي لا تنفصم عن هموم العصر:

لعينيك يا مهجتي

باح ماباح قلبي

لعينيك كان الحوار المزين دربي

وحين يستدعي شخصية السندباد الأثيرة في قصيدة (صرخة السندباد الأخيرة) فإنه يقدّم هذه الشخصية الدائمة السفر على أنّها شخصيةٌ فريدةٌ ولكنها إنسانية خيّرة، تودّ أن تتنزه تحت سماوات القصيدة، وتمخر البحار:

"وبعيداً عن سمك (القرش)"

ومن أجل تحقيق هدفٍ نبيل، نسمع السندباد يقول مع جماعته إننا لم نسافر إلاّ من أجل أن:

"نعمّر مدناً لا ترحل أبداً"

فأسفار السندباد العصري كانت للاستقرار وعمارة المدن التي هي عكس التغريب والترحال ولم تكن لمجرد السفر، وواضحٌ مدلول الرمز في (التعمير)، وبعيداً عن (سمك القرش) وما لذلك من مدلول تراثي ومعاصر.

ولدى استدعاء شخصية أبي فراس الحمداني نقف أمام لوحةٍ إنسانية خالدةٍ من لوحات الشعر العربي، تتألّق فيها ابنه الشاعر حين تتعلق بثوبه قُبيل ذهابه إلى المعركة، ومعروفٌ موقف الشاعرفي أبياته التي سارت على كلّ لسان:

أبُنيّتي لا تجزعي	**كل الأنام إلى ذهاب**
نوحي عليّ بحسرةٍ	**من خلف سترِكِ والحجاب**
قولي إذا ناديتني	**وعييتُ عن ردِّ الجواب**
زين الشباب أبو فراسٍ	**لم يمتع بالشباب**

وهذه الالتفاتة التي تحمل في (تناصها) جانباً تراثياً من النضال العربي، تنقلنا القصيدة الحديثة إلىعالمه الأثير، وتضع أمام أعيننا مكانين:

المكان الأول: منزل أبي فراس الحمداني حيث تقيم ابنته، خلف سترها.

والمكان الثاني: ساحة المعركة في ساعة مصرع الشاعر.

وإذا علمنا أن الشاعر لم يستشهد في المعركة، ولم يصرع بضربة سيف أو بطعنة رمح، فإن المكان يتحلّى بجماليةٍ جديدةٍ فيها الجدّة والحيوية والإثارة، وتتألق شخصية الحمداني المقاتلة في زيٍّ آخر مغاير قليلاً للمألوف التاريخي، حين نسمعه يتحسّر نادماً على عمره الذي انقضى دون تحقيق هدفٍ كبير، وإنه يرى نفسه يغادر الدنيا دون الوصول إلى ما تصبو إليه الأمة:

ابنُيّتي لا تجزعي

زينُ الشباب أبو فراسٍ لم يمتّع (بالفداء)

إنها مخالفة المألوف من الموروث الشعري (لم يمتّع بالشباب) الذي يفيد الحسرة على العمر الذي انقضى من دون متعة الصبا والشباب، إلى لعبة المعاصرة (لم يمتّع بالفداء) والذي يعيدنا مرة ثانية، إلى الموروث الديني الذي يصف الشهيد بأنه يتمنى أن تعود إليه الحياة، لا من أجل الحياة، وإنما من أجل الفداء والتضحية ليحظى بشرف الشهادة مرة ثانية وثالثة، وأبو فراس -المعاصر- لم يأسف على شبابه الذي لم يُمتّع به، وإنما كان أسفه على عدم تمتّعه بالتضحية والفداء كما يحبّ ويرغب.

وإلى جانب المعنى الدلالي للقصيدة الحديثة، فإن الشكل الجديد الذي اعتمدت عليه في صياغتها يشير إلى انفلات الشاعر من الشكل التقليدي القديم، وليتمكّن من التحرّك بحرية، متخففاً من رتابة الوزن والقافية، بغية اقتناص معانيه وأفكاره، وإبداع صور ورموز وإيحاءاتٍ تتغلغل في ثنايا القصيدة، معبرةً عن قضايا العصر وأحداثه، ومشكّلة لغة الشاعر الخاصة به، وملخصة رؤيته الشعرية التي تشبه (المرآة) إلى حدٍ ما، حين تعكس على صفحتها الأبعاد الزمانية والمكانية القديمة، والمنتقاة بحذرٍ، فنرى فيها الماضي بمنظورٍ عصري ومن زوايا متعددة.

محمد قرانيا

❑

قراءات ... قراءات ... قراءات

كتاب جـــاد ..

تحية جميلة.

أما الكتاب الجاد فهو **"المسألة القومية على مشارف الألف الثالث"** "وأما الدليل على الجد فليس عنوان الكتاب وحده بل هو أيضاً الأسماء المحترمة التي عالجت هذا العنوان وناقشت جوانبه من أكثر من زاوية نظر، وربما يكون زمن وضع الكتاب قد أعطى أكثر من مغزى جاد لوضعه في أيامنا، إذ يدور الكلام على"نهاية الحداثة" والحداثة في العالم لا تعني الحداثة الشكلانية في الشعر والأدب كما ترجمت لنا، بل هي تعني حداثة النظرة إلى بنية الفكر والكون والمجتمع، وهي في المكان الأول حداثة التصنيع والإنتاج والتسويق، فهي من ثم حداثة عملية بدأت قبل عهد"الأنوار" في الغرب ثم استنارت بنور الأنوار... وقد تبين أن ذلك العهد لم يكن من غير ظلال... فثمة من يتكلمون اليوم على ظلاله وعلى عتمته أيضاً...

ومن الحداثة أو معها نشأت الطبقة البرجوازية واحتدمت المشاعر القومية، وثمة من يربطون نشوء القومية في المجتمعات الغربية وفي العالم بتلك الفترة من الزمن... وراهنية كتاب"المسألة القومية" تنبع من هذا الجانب قبل سواه... فالكلام الذي يدور على نهاية الحداثة يعني، من بين ما يعنيه، الكلام على نهاية"القومية"... ومن أهداف العولمة تحويل العالم إلى سوق للاستهلاك والسوق الواحدة لا تقبل الحدود أياً كانت... فحتى العقل الحر والمحرر يُعتبر حداً في نظر أرباب السوق سادة عالم ما بعد الحداثة.

وأمام الهجوم الشرس يضطر حتى الإنسان العاقل إلى الرد الشرس، والحدود بين التعصب والشراسة سريعة الذوبان والاضمحلال... فالمتحمسون لما بعد الحداثة يرون القومية عيوباً كلها ولا يرون لها حسنة ولو صغيرة والمتحمسون للحداثة وللقومية لا يرون فيهما عيباً ولو صغيراً... وإذا كانت حجة المتعصبين"لما بعد الحداثة" هي أن الكون متغير والمتغير لا يتحدد ولا يهدأ فإنهم ينسون أن ما يوجد لا ينشأ من عدم ولا ينتهي إلى عدم، أي"لا شيء يفنى"... فالشيء يتبدل أي يتطور ويتكامل ويغتني لكنه لا يزول...

الذين أسهموا في كتاب"المسألة القومية على مشارف الألف الثالث" هم: جمال الأتاسي، وأدونيس، وأوليفيه كاريه، وجورج ناصيف، وغسان سلامة، وصادق جلال العظم، ويواكيم مبارك، ومحمد طالب، وجورج خضر وبول ريكور، وأنطون مقدسي، والكتاب بإشراف: بطرس الحلاق.... وعنوان الكتاب الفرعي هو"دراسات مهداة إلى أنطون مقدسي" وقد أسهم الفنانان فاتح المدرس وإلياس زيات ببعض لوحاتهما ورسومهما في تزيين الكتاب.

لقد استوقفتني المقدمة التي كتبها الأستاذ بطرس حلاق وعنوانها"إلى أنطون مقدسي" إذ لفتت نظري إلى جوانب لها مالها من معانٍ في حياتنا الثقافية.

يقول الأستاذ بطرس: "هذا الكتاب يشبهك، أو أقلّه يحيل إليك، ذلك تصوري.

شئناه لفتة تقدير ومحبة-دون أن يكون تكريماً- وملتقى للحوار الفكري في قضية وقفت حياتك عليها، هي مصير الإنسان في هذه الأمة.

تجنباً للتكريم الذي كثيراً ما شاركت فيه حين يوجه للآخرين ورفضته بحزم حين اقترحنا أن يوجه إلى شخصك، ارتأينا هذه الصيغة التي تضمك إلى آخرين في محاولة لاستشراف طريق المستقبل خدمة للأجيال اللاحقة..."(ص11)

فهنا تستوقف كل من يعرف الأستاذ المقدسي هذه الإشارة التي تقول الكثير بكلمات معدودات... وهي تطرح أكثر من مسألة... فلفتة التقدير والمحبة... هي جوهر التكريم الحقيقي... وهل أجمل من أن تصير قضية المفكر التي وقف حياته عليها"ملتقى للحوار الفكري..." ثم أي مفكر هو هذا الذي يسارع إلى تكريم الآخرين ثم يرفض التكريم"بحزم" حين يوجه التكريم إلى شخصه...

أذكر أن المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب العرب قد سعى مراراً إلى تكريم الأستاذ مقدسي، وكنا في كل مرة نلاقي رفضه الحازم... وكنا نشعر بمرارة الخيبة لكننا لم نكن لندهش فنحن نعرف أستاذنا جيداً... وكان موقفه الرافض يتجلى متألقاً على خلفية تهالك الكثيرين على التكريم.

الكتاب في(322) صفحة من القطع الكبير فمن المتعذر الوقوف، تفصيلاً، عند المسائل التي يناقشها الدارسون... وما يمكن قوله إجمالاً هو أن الدراسات تتكامل على الرغم من أنها تبدو متباينة حيناً ومتعارضة حيناً... فبعض الباحثين يركز وكده على تبيان الثوابت وبعضهم يعير جل اهتمامه إلى المتغيرات، وأحياناً نرى النقد موجهاً إلى المؤثرات الخارجية من قبل هذا الباحث ثم نرى غيره يوجه أضواء مصابيح نقده إلى عيوب الداخل، وفي مثل هذا الخراب الذي نعيشه يكون الطرفان المتباينان على صواب، فأسباب خرابنا ليست داخلية كلها وليست خارجية كلها... ويخيل لنا ونحن نقرأ بعض الفقرات هنا أن شيئاً لم يتغير ثم يخيل لنا ونحن نقرأ فقرات هنك أن كل شيء قد تغير تماماً... وقد يعود السبب هنا وهناك إلى حرارة رد الفعل على حرارة المشكلات وضخامة التحديات التي تواجه العالم الحديث الذي يريده بعضهم أن يتحول إلى سوق وأن يتحول كل ما فيه إلى سلع تستجيب إلى الرغبات التي تتزايد كل يوم، ويريده آخرون عالماً متوازناً تنمو فيه كل الأزهار وتتناغم كل الثقافات ويتقدم بهدي العقل والقيم الإنسانية نحو غايات ليس من بينها"الربح أولاً ثم فليأتِ الطوفان...".

في الكتاب بحثان بالإفرنسية أحدهما بقلم أوليفيه كاريه والثاني بقلم بول ريكور وددت لو أنهما وردا مترجمين فليس في وسع القراء جميعاً قراءة مثل هذه الدراسات المتخصصة، هذا، إذا كانوا يجيدون الفرنسية.

وإذا كانت دراسات الكتاب الفنية تنضوي كلها تحت عنوان"تحية إلى أنطون مقدسي" فقد جاءت الدراسة التي كتبها الأستاذ أنطون مقدسي بعنوان"الأمة- الإشكالية" عملاً فكرياً كبيراً يستحق عليه أستاذنا الجليل أكثر من تحية وأكثر من التفاتة تكريمية وأكثر من إشارة محبة، ناهيك عما له من أفضال في أكثر من مجال.

وأجد أن خير ما أختم به كلامي ما ختم به الأستاذ بطرس الحلاق مقدمته: "فعمراً مديداً نرجوه لك، وإبداعاً مستمراً نستزيدك فيه."

فالأستاذ أنطون مقدسي يغنينا حين يكتب لنا ونغتني حين يكتب الآخرون عنه... فهو كالعطر يطيب حضوره ويطيب الحديث عنه...

ميخائيل عيد

❑

قراءات ... قراءات ... قراءات



(1)

تتشاكل الروحُ لتؤوّلَ أحلامَها ثمّ لتتصهر معها، مستكنهةً من شعريّة اللغة علائقها التي لا تُغفل أنواتِ البياضِ المتحاورة مع بؤرة السواد بحيث اتخذ العنوان (شيء يخصّ الروح) مؤشّراته المنسجمة مع دلالات المكوّن الشعاعي لأعماق الشاعر (شوقي بغدادي) الذي عزّز شفافيّة فضائه النفسي والرؤيوي من خلال نبضه الممكّن والمتعرّف على خطوط وألوان وصور الحياة المتبعثرة بين النص الشعريّ وديناميته الملتفّة على نفسها.. وكأنّ المجموعة قصيدة واحدة أفرزت عناوينها لترصد حدثاً يوميّاً ممزوجاً باللحظة المُعاشة المكتوبة ضمن تفاصيل سردت علاماتها تحوّلات الذّات الشاعرة المستغرقة في الذات الأخرى والمتماوجة داخل دائرة الحُبّ كمركزٍ أسيّ انطلقت منه دوائر المعنى الأخرى.. المكثّفة حيناً، والمنبسطة حيناً... والمتدرّجة بين الحلم والواقع والروح.. أحياناً...

(2)

امتلأت اللغة الشعرية برهافةِ التشكيلِ وبحساسيّة الحلم وبانقلابات (الأنا) الشاعرة ومن أهم السمات المتباعدة عن نفسها، المقتربة من إشاراتها، هي تلك السمة التي شكّلت فجوة إلحضور في النص الشعري، وأعني (القصيدة- اللوحة) كوحدة كبرى ضمّتْ في حركيّتها نوازع الخفوت والتصاعد والحياد وجعلت من صراعها كلاً واحداً يتحرّك على أرضيّةٍ حدثيّة، ويعكس ما تقصّه الصور الشعرية على المخيّلة غير المتباعدة نحو التعدّد الدلالي اللاّحصري.. حيث تطغى أفقيّة التداعي موازنة بين الألفاظ ورغبتها الأولى.. بين انقطاعات سردها وتعرية الذات...

(هكذا تملكين قيادي

وإن كنتِ لم تقصدي

ليس هذا اختياراً

ولا سطوةً منكِ

أو ثغرةً في جداري

فماذا أسمّيه

إن لم يكن: القضاءُ

ولم تكُ لعبته: القدرْ..ص 151)

(3)

احتضنت المجموعة سبع عشرة قصيدة وامءتْ لحظة الكتابة مع معطيات الروح النافرة من البنية القصّصية المتراكمة كفضاءٍ بَنَويّ لا يلبث أن يتضمّن استمرارَ الطاقة وتوزيعها على هيئةٍ تخييليّة تدور داخل الفعل وتُجاذب حركتَي التعرية النفسيّة والرؤيويّة وذلك في بوتقة المحسوس المجرّد المتجادلة مع رموز الطبيعة والمتمركزة في (الأنثى) وما ينتجه هذا الرمز الأنثوي من انشطارات فاعلة في محيط الشاعر والنص، وما يدلّ عليه من إخصاب للحياة والانتظار والقلق....

(هل أحبكِ

أم لا أحبكِ

سيّان عندكِ

واثقةٌ من خطاكِ على العشب

ينمو لأنّكِ بشّرتِه بالمطرْ....ص 149).

وكأنّ المسافة الأرقة بين (العشب/ المطر/ الحب) تتّخذ بعداً أسطوريّاً لـ (عشتار) المتحرّكة في كون المجموعة والمحدّدة لذرات الطبيعة وذلك حين توسّع من الطبيعة النصيّة تجاه الخضرة النابضة بمدلولات الماء وبتفاصيل الرموز التي لم تتخيّر الانضغاط والاختزال بل سمحت للاستطالة الجمليّة أن تطغى على وهجها، ممّا جعل مسار التنامي أن يتباطأ ولا يحمل إمكانية الانحراف الفنّي إلاّ عندما تنبثق البدائل من إشراقات المقطع النهائي للقصيدة- مثلاً قصيدة (بعضُ الهوى)، أو ممّا تتراشقه خواتيم المشاهد القصيديّة كسمة ظهرتْ في مُجمل العمل الإبداعي موحية بطاقة دافعة للمكوّنات والعناصر الأخرى السابقة عليها والمستمدّة منها فاتضّ الصور الدلالي الذي لولاها لبقيت حركته في إطارها وفي مدارات لم تهيّئها للعبور خارج الوصف المنجز:

(إنّني أبحث عن حبّ

وهذا الحب في غير زماني

وأنا أعرف أنّي ساذج

أبدع نصّاً فارغاً

يملؤهُ القرّاءُ من بعدي بآلاف المعاني/ص 9).

تنوّع العزفُ المدلوليّ بين الارتكاز على لازمة تتكرّر أكثر من مرّة كقصيدة (أحزان الخفّاش الأعمى) التي افتتحت مقاطعها الأربعة بإثبات النفي المتغيّر بعد (ليس) لكنّه المشترك بإيحاءات الحركة المستبدلة (أسافر/ أغامر) وبإيحاءات العتمة المتقاطعة مع حركة الاستبدال (الليل/ الظلام) وماتقوم به هذه الإيحاءات حين تجتمع على حضور لا مرئيّ جسّدة تتابع الدخول في الحالة الواضحة الناتجة عن الكشف المزدوج:

1- الكشف الذاتي المتباين في حركة الحركة المنطلقة من أعماق الذات الشاعرة إلى نصّها -

نص العتمة كمجهول أول له ديمومة السَّبْر المبنيّة على التعرّف على الجانب المعتم من الذات -النص- المجهول. وهذا التعرّف تبنيري كونهُ.

ينشأ عن ميتافيزيق آنوي- لغوي، تُظهره ميتاتيّة مُعَيْنيّة منقسمة على عدّة قصائد، ومتّجهة نحو الخَلْق: (ما أكثر ما يحتاج الخالقُ حتى يخلقني.. لا أدري شيئاً عن روحي، لكن أتصوّر عن بدني"ص139)/(آه لو كنت أنا حقّاً أنا"ص10") (الغموضُ غموضكِ ص152).

ولا يخفى ماهي هذه الحركيّة من محاولة للإضاءة المتجاوزة للمحسوس والمتعدّدة في ثلاثيّة المجرّد:

1 - الروح

2 - الأنا

3 - الأنتِ أو الأنا الأخرى...

وبإمكاننا من خلال التخييل ومناوراته (أتصور عن بدني) أن نستنتج جداءَ المعادلة (الروح+الأنا+ الأنا الأخرى) وذلك في لحظةِ اتّحادها المنتجة لفجوة أنتَ في النصوص فضاءً اشتمالياً شابك أطراف الكشف الذاتي مع المسافة اللاّمرئيّة للتحوّل، والموجودة كطرفٍ آخر للمعادلة هي "حامل" النصوص "المحمول" بدورهِ على العنوان (شيء يخصّ.......الروح).

2 - الكشف الراشح من الكشف الأول (الذاتي) والعائد إليه ، لكن بعد أن يُشكّل مجهولهُ الثاني في عالم من المقاربات والمفارقات تتواشج مع مستويات التكوين الطبيعي (عناصر الطبيعة/ الزمكانية/ وسيرورة متحوّلاتهما: يمكننا أن ننسب للأولى: (الثلج/ المطر/ الغيم/ الينابيع/ الشجر/ ...)، والثانية: (النهار/ الليل/ الشمس، القمر/ الفصول....) ودوران هذا التكوين الطبيعي حول نفسه بغية تثمير المعنى وعكس تضادياته بين (اليباس/ الخصب-الحياة/ الموت- الغموض/ الوضوح- الظلام/ الضوء.....). وأيضاً دورانه حول مستويات التكوين اللغوي من صورة شعرية وحركة القصيدة وتفاعل الحلمي مع الحياتي ومن تواز دلالي ومدلولي أو انزياح، ومن دراميّة مستخلصة من ازدواج بُؤرّي هما: [ ] تولّد حدث شعري من حدث شعري ساعد على خلق مساحة أتسع ثمّ فيها تحريك الدوران التكويني السابق (الطبيعي واللغوي) سمته التماثل في اتجاه الحركة:

(بغتة يتلاشى النهارُ
وتنحدرُ الشمس نحو الغروبْ
ثمّ ينغمس القلبُ في حفرةٍ تُشبه القبرَ
لكنّه لا يموتُ تماماً
إنّهُ الليل يُبقيهِ حيّاً..
ومرآكِ في الليل يجلو الظلاما/ص 153).

نلاحظ مابين (النهار والشمس والغروب) تكويناً طبيعيّاً يدور حول نفسه، ليتفتّح في دورانه الثاني حول التكوين اللغوي الذي استغرقهُ منذ (بغتةً) كابتداء لا مألوف فاجأ عناصر الطبيعة السابقة لينضمّ إلى انزياحات العلائق القائمة بين (القلب والقبر والموت) وبين نقيضها الدينامي المتصاعد نحو الحياة رغم (الليل) وإحالاتهِ الغامضة المشتركة مع (الحفرة- القبر/ الموت.)

وعلى هذا تماثلت الحركتان في الاتجاه كونها صبّتْ في (الليل) كفجوةٍ تشظّتْ منها الذات المتكلّمة وعبرتْ من الظلمات إلى ماوراء الظلمات عن طريق الأنساق المختفية وراء التكوينين، والنافرة من خلال وهج الذات الأخرى المتسرّبة من الدلالات اللاّحقة لـ (مرآكِ) والمتناسبة مع الأثر الذي شارف على الغياب "طبيعيّاً" وتجلّى متسارعاً ومتّسعاً في خاتمة المشهد (يجلو الظلاما).

2- أما الوجه الثاني لبنية الازدواج البؤري فهو الذي تصارعت فيه الدراميّة منتجة بُعدها المختلف في عمق المعنى المختزِل لحركة التكوينين المتعاكسة، والمخلّفة حيّزاً انصهاريّاً وأعمّ تناميهِ ومازج بين ذوات الطبيعة واللغة الشاعر:

(الليلُ صوتُكِ
والليلُ جسمُكِ
والليلُ هذا النشيجُ الخفيُّ/ص 152).

(الليل) ذاك الحيّز الفضائي يُعاني من صيرورة متحوّلة تحتوي انجراف الحركة نحو البنية المدلوليّة المنحسرة في جهات الدلالة، والطالعة من حصيلة النفي المُثبت (ليس لي أن أسافر في الليل نحوكِ) ولا تلبث أن تتراكب هوامش (أسافر) في (الليل) محوّلة مكاملةً إلى موشور تتحلّل عبْرهُ إيقاعاتُ المخيّله إلى شبكة تصيّريّة مرتبطة بعلاقة الشاعر مع حيّزهِ الموشوري الذي يخلع عنهُ صفاتِ الزمانيّة، ليُكسبه صفاتِ التشويش الإعتامي المضافة إلى الحسّ والغموض والعزلة والاغتراب وما أفرزتْهُ هذه العناصر من صوتيّات تولّدتْ عن الإشارات الصريحة المتجادلة مع طبيعة سياقها ضمن عمليّة:

أ - الليل: صوتكِ.

ب - الليل: جسمكِ.

ولا نجد استقراراً لحركة التصيُّر هذه إلاّ في مرآة الغياب الكاشفة لخفاءاتِ الحيّز الاستبدالي:

(الليل هذا: النشيج الخفي).

من خلال هذا الاستبطانِ المزدوج تتعرّى تجربة الشاعر النفسيّة مانحةً واقعهُ المعيشي طابعاً تجريديّاً ينبّث في وجدان الصورة ليأخذ مسافةً قابلة للانوجاد بأشكالٍ احتماليّة متعدّدة...

(4)

إحدى أهمّ الإشارات التجاوريّة، بعدَ الاستناد الأساسي على المسرود اللّفظي وبياضاتهِ كانت محاورة الموسيقا المتناسجة مع التداعيات اللاّشعوريّة وصياغة هذه التداعيات داخل مظاهر الإيقاع الصريح،

وخارجهُ.. أيّ مُناغمة عالم المفردة وصوتيماتها مع البساطة المتوخّاة في عالمها المورفولوجي، الذي حايثَ اهتزازات الظلال الجوّانيّة:

(كيف أوزّع هذا الضجيج
وكيف أؤلّف منهُ
سوناتا: ضياء القمر/ ص 152).

كما أنّ التحاور يُفضّل اتّخاذ قافية تستقرّ فيها الصوتيات السابقة عليها ربّما عمد الشاعر "شوقي بغدادي" ذلك ليترك مسافة تدلّ على ثبات المشهد وانتهائه، وتنطلق إلى حدثٍ شعري آخر.. أو ربّما سعى إلى المحافظة على الوظيفة التوصيليّة للغة من خلال الارتكاز الأكبر على حاسّة السّمع لدى القارئ...

(من أنتِ ياوحش البراري
هذا غزالٌ في بياضِ الرملِ
أم جملٌ صبورٌ
أم سرابٌ في الصحاري/ص 119).

وما توضحه هذه المحاورة الموسيقيّة هو ذاك العالم المألوف المنظوم إيقاعيّاً والذي لم يخرج إلى انزياحه الشعري إلاّ في الصورة (هذا غزال في بياضِ الرمل) وذلك بما وزّعتْهُ بين حركتَيْ الغزال والرمل في حيّز مكانيّ لونيّ هو "البياض" المشكّل لإيقاع التعبير المنسكب بين دلالات مفردة (البراري) والرغبات المضمرَة في اللاّشيء: سراب) وفي العمق المتّسع (الصحاري).

وتتفاوت المحاورة في ذات الشاعر لتُنشئ ذواتاً مخاطَبة أخرى مُعيّنة في مرموزات (الأنثى) ومتوجّهة إليها، حيث تبينُ المونولوجات وتتحسّس إيحاءاتها تبعاً لأفق المخزون المعرفي المتداول بين الشاعر كذاتٍ قطبيّة، وبين شخصيّة المخاطبة كذاتٍ حالّة في الأنا المتكلّمة) ومنفصلة عنها في ذات

الآن:

(عمّي.. عمّي..
أطفئ ماينوسَ هناكَ من النورِ
ـلستُ آراك...
ولا أُحس الحب دون عينيّ
- يكفي التلمّسُ
يكفي ارتشاف التنهّد
فاستعجلي/ص 172).

ويستمرّ التداول الأفقي عبْرَ الحوار ليصير مُنحنىً مُتخارجاً عن ذواتِه، وداخلاً في تعرية الواقع المربك المرتبك، فتتّسع الصورة المضيئة للحركة الموضوعيّة المعاصرة وما تَفرضه من حصار وقيود وضغوط تنطوي نهاية في قلب الشاعر لتستجمع نقيضَيْ الشّبَه النابضة بشكلٍ وجداني في الداخل (القلب/ الحُبّ) وبشكل مؤرّق في الخارج: (ثمّ همسٌ يُغرغرُ خلف الجدار

وقرقعةٌ تتدحرجُ فوق السطوح
ورجع تحاكُ على درج المنزِلِ
عجّلي...
-أين أخفوا جهازَ التنصّت-..
- لا تبحثي..
إنه عالقٌ بالشغافِ
فلا تنبسي../ص172).

وهكذا تتمسرح آثار الصور متمشهدة بتفاصيل وصفات وظّفها الشاعر تبعاً لقلقه وسيْرته المتزاحمة في مفهومها الأنساقي والحياتي والاجتماعي ومتغيّراتِ الهجرة نحو الكشف والمجهول والحلم الذي لم ينجُ من أناشيد اللون المتزاحمة نحو اليأس والأمل والشك:

(الآن، تبرقُ صفرةٌ في الأقحوانِ
موزّعاً في جوقةِ الألوانِ
ينقرُ وحدهُ
لحناً خصوصياً على دفٍّ ومِزْهَرْ
فيعبّ من كلّ الجهاتِ
رفيفُ أسرابِ الكناريِّ المهاجِرِ
من جزائره البعيدةِ نحوَهُ
ليصير كلُّ الكونِ.. أصفرْ...
ما أجمل الدنيا مؤدعةً
تسيل من الأصابعِ
ثمّ تهرب للوراءِ
فليس يبقى غيرُ رشحٍ من نداها
في الدخان وقد تبعثرْ/ص184).

هاوية (الأصفر) وما ترمي إليه من حياة تُمارس زوالَ الألوانِ ووقوفها عند مفترق يُدحرج جهاتها إلى الغروب والهرب والدخان والعزْف على تشكيليّة سورياليّة ابتدأتْ بتنزيح الأصفر إلى (عصفور) يرفّ متشابكاً مع بُعدِهِ الأول (أسراب الكناري) ومتباعداً معه (المهاجر) ومتفاعلاً بمدلولاتِ الحركة اللونيّة المتبعثرة في (الفضاء- الأجنحة- الحريّة) ومنعزفاً كلحنٍ متماوج بين الأزهار والرحيل والندى (ينقرُ وحده، لحناً خصوصياً على دفٍ ومزهر) وكأنّ الصورة تقترف ابتهالاً طقوسيّاً أشبعَهُ دمُ الشاعر فسال من أصابعه..

واضح أنّ التحديد المكاني سبّب استطالة وهبوطاً غير مبرَّرين، أثّرا على مكوّنات الجُمل فأفقدتها جزءاً من وهجها الذي أراد لهُ الشاعر أن يكون مركزاً يستقطب حركة الهجرة والتحول (من جزائره البعيدة نحوه) فهذا التعيين المكاني أبطأ جنوحَ المسافةِ إلى اختزالها، فلم يضغط دينامي الهجرة السابقة (المهاجر) مع دينامي التصيّر اللاحق (ليصير)..

ولم تتفتّح حواريّة المترّيلة على تشكيلاتها المشبعة بارتكابات النّزحة وبتحويليّة اللحظة المبدعة إلى أشباهها إلاّ في قصيدة (حتى يخلق الخالق) التي تجلّت فيها إسقاطات الميتافيزيق الرؤيوي وإسهامات هذه الإسقاطات في التجريد المَعْنِي المتتابع من فرديّة الشاعر والمقترع في كيمياء الصورة أسطورة الخَلْق كذاكرة أولى موروثة، وموزّعة:

* موروثة عن طريق محاكاتها للأبعاد (القرآنية) والأسطوريّة ولعناصر الشيفرة الكينونية الناتجة عن عناصر هيراقليطس (الماء/ التراب/ النار/ الهواء).

* مورّثة لتراكيب مزجتْ مكوناتها الأوليّة باللغة وبصلصالِ الكلام مُنتجةً شبكيّة التشابه بين ذاتِ الشاعر وذاتِهِ الغائبة، متوسّلةً في عبورها إلى المطلق-الروح، الصيغة المجسّدة (بدني) حيث تتلاقى الطبيعة المغيّبة مع الطبيعة الحاضرة في فجوة الهيئة اللامألوفة والزاخمة بالتراني المتزاوج مع محاولات البعثرة والجنون والنحت والإضاءة النافخة في رموز الكون المتآزرة هناك.. في نسيج البنية المنحرفة عن عناصرها إلى استثنياتٍ أخر لـ(أنا الشاعر شوقي) وإلى اقتحام لطقوس بدائليّة اتّجهتْ في حضرة النص نحو آتي الحركة والجدل ونحو ناتج الصراع الضدّي بين الموت والحياة واحتضان الانبعاث كوشيعة من خلالها برزت محاولة الشاعر في السيطرة على مضاعفات الحاضر والماضي وتصدّعاتها وإتهاضهما من جديد عن طريق تحقيق الانسجام بين المكوّن الطبيعي (يلزم طينٌ بركاني، ومياهٌ ساخنة، وتوابلُ لاذعة) وبين المكوّن النفسي (يلزم ترحالٌ، في طرق لم يسلكها أحد)، وبين المكوّن الإبداعي المتنامي تحت دلالاتِ التعميق النفسي حيث تنهض ذروةُ التشكّل من اللا ثبات، لتناوش حلميّتها المتنقضة من الموسيقا المعلومة الغياب:

(يلزم نُحاتٌ مجنونٌ
وحكيمٌ شرقيٌّ

وطقوسَ في غاباتٍ بِكْرٍ
من رقصٍ همجيٍّ
وغناءٍ سحريٍّ/ص 140).

فالمتراقص من هذا الوقع الذي ألغى مسافة أبعاده، يطفو على ألحانٍ قادمة من الغياب (الجنون/ الطقوس/ الغابات البكر) ومعادلها المجهول الماكث في لا وعي الشاعر والمنبثق في رشاقة التعدّد المتحرّك بين (الرقص) وسحر (الغناء)، والحيرة الملتبسة في حركات الشكّ اللاّحقة والمتجاوزة لكثافتها المنجّزة من قبل التواشج المنشطر بين الذات ولغةِ نصّها:

*** 1) (من أين إذن أجمع مِزَقي**
كي أنفخ من نفسي فيكِ/ 141).

استفهامٌ لا يستغني عن حيرته ولا عن إمكانيّة خَلْقهِ المُفاعِلة بين (آدم) و(حواء) وبين الحنين المتضمّن في فلكّ الرمزَيْن إلى صلصالهما الأزلي (الأرض):

(وحنينٌ مكتومٌ
للبيتِ وللوطنِ).

* 2) تفكيك الأنا وصَدْمها بأبديّة البحث والغياب وانكشافها في حاضرها المتحوّل الذي كلّما يلمسه نورُ التقاطع النصيّ، يترك آثارَهُ في الظلّ و... يختفي:

(سأكون هناك
شيئاً غير أنا
شيئاً قد يُشبهني...).

*3) انفساح الألق حتى أقصاهُ لحظة التحام اللاّمكانيّة مع لا محدوديّة الصورة- الأنا:

(أغدو أوسعَ من جسمي
أو أضيقَ من روحي).

وماذاك المترسّب في مقاربات الفضاء المتضادّة (أوسع/ أضيق) سوى انطلاقة الطاقة الثالثة غير المسترعبة مابين المادي (الجسم) وبين المجرّد (الروح) تلك الطاقة الخفية التي شحذت قوّة الخَلْق بقوّة المحتمل وأشبعت لا تشابُهها: (أتبدّل أو أتمزّق..، لا أتطابق أبداً....).

ضمن هذا الانشطار الثلاثي تُساهم القصيدة في احتواء عالمها الواقعي والشعري والأسطوري متداخلةً مع الموجودات ومنفصلةً عنها إلى ما وراءها، إلى ذاك الكامن في النص والشاعر والقارئ...

(5)

إنّ مجموعة (شيء يخص الروح) لشاعرها (شوقي بغدادي) تُناقش بساطتها على العُمق وترعى النزيف والألم والفرح والحياة والموت بين آفاقها المتطاللة وبين تَراوحها بين الكثافة والمباشرة والحلم والرغبة الدائمة في التجاوز إلى الروحي الأعمق والذي طفح مسروداً، ممسرحاً، ومتراوحاً بين المألوف المتحوّل، والنازح المشتعل...

...*...*...*

* **بغدادي- شوقي/** شيء يخص الروح/ مجموعة حازت على جائزة البابطين لعام 1998/ صادرة عن اتحاد الكتاب العرب/ دمشق/ط 1/ 1996.- عدد الصفحات (212).

غالية خوجة

❑

إلى أن يكبّر قيده ويبحث عن منفذ له فلم يجد إلا تلك الكوة إذ يندفع إليها ويرتطم بها.. الجدار يتصدع، يتشقق، يهوي، يصرخ، يخرج الطائر.. يحمله ليطيرا معاً إلى حيث تنتظر أمه وينتظر الجميع.

*القصة الثانية ((سلافة))

قصة ميتاواقعية بحتة بالمطلق من حيث الحديث. إنها الدقة في التصوير والحكمة في اختيار المفردات التي تدل عن تمكن وتملك واضح لفنياته وأدواته القصصية. قصة بدأ فيها بطلها شاكياً لصديقه سلافته تلك واصفاً إياها بدقة متناهية ومن ثم انتهى باشتهائه النوم الأبدي في بؤبؤ عينيها إلى أن صرخ قبل أن تأخذه رجفة الروح ((يا لسلافة)) ثم غاب في اللازورد.

إنه بسام الذي صدمته المرأة زوجة أبيه أولاً وأمه ثانياً التي دفعت بنفسها إلى أول طالب للزواج منها وأخيراً سميحة التي رمت في غمضة عين خمس سنوات من حب عاصف في الجامعة وراء ظهرها و تزوجت رجلاً لا تعرفه من بلاد بعيدة، ولكن صدمته طالت جداً، إلى أن صحا وصحوته جاءت متأخرة جداً أيضاً لماذا كنت تنأى... لماذا. لماذا كلما كنت سكبت ماء لهفتي في الصباحات أطلقت شمسك الحارقة عليه...؟ كلما أعددت لك القهوة على نار القلب أمطرتها بشكرك اليتيمة تلك..؟ كلما طيّرت حمائم الكلام إليك أطلقت صقور الصمت نحوها..؟ كل

*قصة تحولات عبد الرشيد

تعكس الواقع الحياتي العربي والتشعب الأجنبي فيه من حيث تدري ولاتدري فالقاص صور شخصية بطله ذاك الحزن وتلك الثورة التي تتأجج بداخله كل واعٍ لواقع مرّ كهذا، واقع الانتشار الواسع للعنصر الأجنبي في دول الخليج محدداً موطن البعض منهم إضافة لتبيانه كيفية معاملة الأجنبي هناك على أنه صاحب هذه الأرض إذ يعود ليؤكد القاص "بل هو من يعد نفسه ليكون صاحبها" وكيف أن أبناء عمومته أي أهل المكان منهم يفضلون الأجنبي عليه وهو العربي القلب والوجه واللسان إذ يُسهب القاص في شرح مهمات هذا الأجنبي كيف يبني قصورهم ويعدّ طعامهم ويقود سياراتهم وينحني لهم ويتعهد أبناءهم بما يكفل له استقدام أحفاده بعده.

كما تطرح قصته هذه مسألة هامة وجريئة جداً وهي عدم حب أبناء عمومتنا لنا، بل يخافوننا ويتآمرون علينا ويعترف اعترافه الصارخ والمحزن بأنه هذا الأجنبي سيرث هذه الأرض ومن عليها فهذا الإعتراف والصراخ هل جاء انفعالياً أكثر من واقعيته أم من خلال ما شاهد وما رأى وما سمع. وتصريحه هذا ذو شجون وخطورة مرعبة إن كان فعلاً مبني على وقائع وحقائق إذ يتابع ليقول "ستَرمي بي وبأخوتي وأبناء عمومتي والآخرين خارجها".

إنه المثقف العربي الذي لعب دوره هذا، دور الحامل العسكري الغائب كما سماه د. علي عقلة عرسان فعمل ويعمل على تشكيل جبهة قتالية كان هو رائدها، ولذلك عمل على التخلص من هذا الأجنبي في البر والبحر فلم يفلح فكلما حسب أنه تخلص منه يخرج له في مكان آخر ساخراً من قدراته.

القاص في قصته وضّح أن هذه الأرض أرض أجدادنا فكيف لها أن تجحد وتهل لعبد الرشيد إلى أن يختم قائلاً "ذوبه الليل بين تلافيف سواده الجاثم على صدر النخيل والبيوت والشوارع المستسلمة لخدر طويل طويل طويل.

*قصة مقام الحيرة

إنها القصة المتميزة فعلاً. واقعية فيها ما فيها وفيها من التصوير لذاك التيه الفسيح الذي يصل إليه الإنسان من جراء التلقين الذي يرافقنا من نعومة أظفارنا، التلقين الحياتي، الأسروي، الاجتماعي، كما فيها من الاتكاء الواضح والموفق على المورث المحكي الشفاهي التناقل والمدون. إن هذه الاتكاءات خدمت النص تماماً، مع الحفاظ الأكمل على قدسيتها.

قصة فيها من الطرافة الحيوية الفنية الاجتماعية الواقعية الشيء الكثير وماشد الانتباه أيضاً تلك القفلة الموفقة، فلكانت بالوصول إلى التيه فعلاً "لايمين لا يسار، لا فوق لا تحت، لا وراء لا خلف، لا جنوب لاشمال، لا أصل لا فرع، والذئاب تترصدني في كل مكان الذئاب الذئاب الذئاب.

-القصة القصيرة جداً

هي عبارة عن حالات زمكانية صادفت ومازالت تصادف "عرفان بسعد الذابح" هذا العرفان الذي يمكن أن يتمثل أياً منا، هذه الحالات الواقعية فيها من الدقة في الوصف والاختزال ما ينمّ أن الكاتب لم يدخل هذا الجنس مؤخراً بل مارسه منذ زمن أو أنه تخمر بذاكرته كمشروع لفترة ما.

فسعد الذابح ماهو إلا كل إنسان مقهور، مظلوم، مصمّت، يبحث في زحمة الخراب عن وردة، عن همسة دافئة في زحمة الصراخ والجعجعة، يبحث عن حضن أمه، عن كفين بلمستين لجدته، عن حضن حبيبة لتقيه من هذا القيظ الممتد إلى اللانهاية، فلم يُفلح، ليعود وحيداً ويصرخ وحيداً و يموت وحيداً.

*فقصة "جمر الأسئلة" نموذجا هذه القصة أو الأقصوصة فيها التصوير لذاك الحصار الذي تعرض له سعد الذابح، حصار الفكر، حصار القلب، حصار اللسان إضافة لذاك الاحتراق الداخلي الذي يمتد من أخمص قدميه إلى قمة رأسه.

*أما قصة "نظافة" ففيها من الوداعة مايدعوا للتفكير الجلي والملي وبالتحديد ما يمس الثقافة و المثقفين ومعاناتهم، ما يتعرضون له على أيدي بعض المسؤولين سواء في دورية عربية أو صحفية أو أي منبر ثقافي حي. التفكير في سوية هؤلاء المسؤولين الأدبية، الأمنية، الواسطوية، الجنسياسية، الـ... الـ.. التي بوأتهم منصباً كهذا.

*قصة "بين يدي إيزيس" من العنوان يتضح الاتكاء والإسقاط على الأسطوري الميثولوجي المعرفي "إيزيس" فيها تسخير للشاعرية والميثولوجيا لخدمة النص، إضافة لوصفه العفوي و الفطري للمعاناة الشديدة هناك في التعامل مع أهل المكان الذي حدده الكاتب في فكره وفي قصصه، صعوبة تعامل الأنا الفردية مع الذات الجمعة بالمقابل ذاك الترحاب الواسع والشاسع و الإنطباع أمام الرحلة رقم /967/ وتمنياتهم لهم

بإقامة طيبة في بلادهم. عدا عن ذلك الوصف الأسطوري والشاعري لتلك المرأة صاحبة القامة الضوء هذا الوصف الذي أضفى على القصة رطوبة بحر ما أو واحة ما.

*قصة "غيمة النرجس" قصة المعركة الحية "خنادق، قصف، ميليشيات، الجنوب، الجولان" معركة بأجوائها الحيّة إضافة لشرحه المحوري الذي شكّل جسد النص هذا الذي خرج من المجدل ولم تخرج هي منه إلى مخيمات دمشق ومن ثم إلى القنيطرة بعد خروج إسرائيل منها، واصفاً وقوفهم لساعات كثيرة على جبهة مرتفعة ليحدثوا أهلهم بمكبرات الصوت، أهلهم الذين لم يغادروا المجدل إنهم صرخوا بأقصى ما يستطيعون ويصغون بأقصى ما يستطيعون. فهذا السوري الذي كان يعلّق عينيه بالسماء دائماً إلى أقصى مدى يجلس "لو تعيرني روحك يا نرسيس فأظل محدقاً في السماء حتى تحولني الآلهة إلى غيمة.. غيمة ناصعة مثل نرجستك التي تنبت في الماء، فأطير إلى المجدل، إلى الجولان كله، ثم أمطر هناك لتأخذني الأرض في قلبها حتى آخر الأبد، لو يا نرسيس، لو تعيرني روحك"

يا الله.. يا الله على هذه الأمنية التي لو توقفت عندها قليلاً ما النتيجة التي نخرج بها هذا سأتركه لكم يتحول لغيمة فوق الجولان ولتأخذه الأرض في قلبها، فهنا اتكاء على أسطورة نرسيس المعروفة أيضاً.

إلى أن ينتهي بالوصف الاعتيادي الفائق إذ بعد استشهاد "فهد" الذي كان جانبه في الخندق "كان جسده يطير في الهواء.. يتشظى، ثم يتجمع، ثم يصير غيمة ناصعة مرفوفة فوق البحر، متجهة جنوباً.

إجمالاً كل أبطال قصص الصالح عملوا ويعملوا على تحرير المقدّس من المدنّس الشخصي الوطني القومي.. يدافعون عن الألسن والأدمغة والقلوب والوطن ولكن معظمهم يستشهدون تاركين في جوهم ابتساماتهم الهادئة التي تدل على سخريتهم من واقعهم ومن عدوهم. قصص تناولت ومن ما

تناولته تلك النوايا والمكنونات العدوانية للعدو الصهيوني التي لم تعد تخفى على أحد، إضافة لتصويره وإيضاحه للواقع الحياتي في بعض الدول العربية الشقيقة وتفضيلهم للأجنبي على ابن أمتهم.

من هذا الواقع واقع الحصار الحياتي والانهيارات السياسية والاجتماعية والثقافية وو.. واقع التحالفات الكبرى ضد مقومات وجودنا العربي ومشروعنا النهضوي العربي وقف القاص نضال الصالح ليصرخ وبأعلى صوته.. أنت يا الطائر الذي شخت وهرمت هيا أحرق نفسك وقم انبعث من رمادك.. حطم كل قيد ورفرف عالياً.. رفرف... رفرف.

-إن القصة القصيرة عند الأستاذ الصالح برهنت على إمكانية الاستيعاب الشمولي للحالات الشعرية والشعورية ولحالات الزمان والمكان الآني والمستقبلي سواء العاطفية، الاجتماعية السياسية، الاقتصادية، الفلسفية وذلك من ميتاواقعية وميتافيزيقية بآن واحد والعمل على المعالجة الواقعية لهذه الحالات. إنها القصة القصيرة التي عملت على مماشاة ومواكبة الشعر العربي على طريق واحد و بسوية واحدة بعد أن كان الشعر منفرداً بهذا الطريق تاركاً وراءه الأجناس الأدبية كاملة على الأرصفة.

إن ما يطرحه القاص في مجموعته هذه سواء دعوته المستمرة للتشبث بالأرض والقيم والحض على تفتيق مكنونات القلب واللسان والفعل بشكل يخدم الواقع العربي. كل ما يطرح في هذه المجموعة لا ينفصل عن سلوكية القاص الشخصية أبداً لا بل تعشق بها وتشعّب فيها مع حرصه الشديد على وضع صوته وصورته في مقدمة كل قصة وما هذا إلا صفة واسمة لكاتب أخلص لهويته أولاً و لرسالته ثانياً ومن ثم لنصه لقارئه.

إن ما في هذه المجموعة من توصيف للمكان والزمان ولحالات شعورية إنما كان معظمها مثقل بالفنية الفائقة والاتكاءات والاستفادة من فنيات الفانتازيا والتخييل والخروج عن المألوف هذه الفنية العالية خدمت النص لا بل المجموعة بأكملها فدفعت بها إلى مقدمة الإصدارات المتكاثرة، كما يلحظ كثرة الصراخ في أكثر من قصة فالصراخ هذا ليس صراخ الأنا الذات الفرد، لا بل صراخ الذات الجمعة.

من الملاحظ أن القاص منح المكان حيزاً أكبر في مجموعته المكان الذي نخرج منه أحياناً لكن لم ولن يخرج منّا أبداً ليبقى متشبثاً فينا، إنه القاص الغريب حتى بين أهله في بلده في وطنه الغريب في العالم بأسره، فينهض من جزع قبر، يغافل حراس المدينة والصمت الثقيل ليصرخ بأعلى صوته الذئاب الذئاب الذئاب، كما أن من السمات الأساسية التي اتسمت بها المجموعة تلك الشعرية أو الشاعرية التي شرشت في جسد النص كياسمينة دمشقية مثل:

***أتضرع إلى ريحانة الشرق كي تسرع في قيامتها من لجة العدم**

***كنت أرسل عينين مثخنتين بالنعاس إلى النخيل**

***أعدّ على أصابع القلب ما كان يترصد بالمدينة**

***قامة من الضوء- سلام على إيزيس حتى آخر الدهر**

-إن المتتبع للحركة الأدبية العربية عامة والسورية خاصة يدرك بأن قلة هم الأدباء الذين يعون الواقع العربي السياسي أو على اطلاع بحيثيات سقوطه وهذا ما عكسه أو تعكسه الصحف والدوريات العربية وكما يُعتبر عاهة خبيثة تتركز في أهم عضو فعّال في الحراك الثقافي عامة فبعد ساعات من قصف قانا الجليل مثلاً كنا نقرأ أو نسمع لكتاب يخططون أو ينظرون لواقع شرق أوسطي أن يمحورون لسلام أوسلوي أو وادي عرباني جديد.

*إن لم يعي الكاتب واقعه السياسي ويعمل على تشكيل جبهة ثقافية يكون المثقف العربي هو جنديها الأول في ظل غياب الحامل العسكري كما قال الدكتور علي عقلة عرسان ماعلينا إلا أن نعلق الثقافة سؤالاً واحداً على سدة الفجر الذي صحاننا زفاً غارقاً مطعوناً بقامتنا

عباس حيروقة

□□□

في (رؤى وظلال) لعبد الرحمن مجيد الربيعي

عندما يكون القاص ناقداً..

ثمة من يدعي بأن الأديب (المبدع) يمارس مع نفسه نوعاً من العمل النقدي وهو ينقل تجربته من أسارها الذاتي لتصبح نصاً مشاعاً، وللآخرين حرية قراءته ونقده أيضاً، ولربما أرجع بعض مؤرخي النقد بداية ظهور النقد الأدبي إلى هذا النوع من التفكير النقدي رغم كونه متداخلاً مع جملة العمليات الذهنية والشعورية المفضية إلى ميلاد النص الأدبي. ولكن الأديب يطرح عمله علينا عارياً ويغادرنا لنواجه نصه بكثير من التأويل والتقويل وذلك أمر ليس نعنيه، وليس يعنينا هنا، إنما ما سنحاوله ونحن نتحدث عن تجربة الأديب العراقي المبدع (عبد الرحمن مجيد الربيعي) بصفته (ناقداً) عما يمكن للأديب المبدع أن يؤديه من دور نقدي يجاوز إبداعه ويوازيه وربما يكون مفضياً لفهم تجربته الفنية وتمثلها.

لقد خطر لي هذا وأنا أقرأ كتاب الأديب الربيعي (رؤى وظلال) الذي احتوى مجموعة من المقالات والدراسات وأتأمل ماحفل به من رؤى نقدية وانطباعات يطل علينا من خلالها الربيعي الناقد بكل مخزونه الإبداعي والثقافي والمعرفي في توليفه أغنية متجانسة هدفها القارئ الذي يقف حائراً مدهوشاً أمام تلك السيل المخيف من الكتب الذي تقذفه دور النشر أمام أعيننا.

والكتاب مجموعة من الإحالات إلى نصوص وشخوص وقضايا اختارها المؤلف بعناية ليمنحها تذكرة عبور إلى اهتماماتنا بما يقدم عوناً للقارئ ويسهل عليه مهمة اختيار ما يقرأ وهو يواجه أسماء لم يسبق له أن قرأ أو عرف شيئاً عنها وعن نتاجها.

في (رؤى وظلال) يضع الربيعي بيد القارئ دليلاً للقراءة متابعاً نهجه الذي ابتدأه في كتابيه السابقين (الشاطئ الجديد) و (أصوات وخطوات). وهو النهج الذي لايكتفي بالانطباعات والعرض المتعجل بل يثير عامداً العديد من الأسئلة والمناقشات حول محاور وقضايا جوهرية تنطلق من صلب ثقافتنا المعاصرة لتعود إليها.

يضم الكتاب عدداً من المحاور حول القصة والشعر، والسيرة الذاتية هي حصيلة جهد الربيعي ورؤيته (بصفته قارئاً) والذي يمكن الانتباه إليه دون عناء أن المؤلف حالما يضع عينيه على سطور الكتاب الذي يقرأه سرعان ما يغادر موقعه قارئاً لتستقر في داخله حاسة الأديب المتمرس الذي يمسك بناصية القراءة الجادة المعمقة التي لاتكتفي بما يطفو على سطح الكتاب من مضامين و توجهات بل تغور إلى العمق منه بحثاً عما يكتنزه من مضامين ودلالات أو ينطوي عليه النص من تقنيات أسلوبية مما يفيد القارئ والكاتب معاً وهو بعد ذلك لا يلغي (وليس ذلك هدفه) قراءة القارئ للنص ولا يطرح نفسه بديلاً عنه أو وصياً عليه.

ولأن الربيعي شديد الافتتان بالأدب الرفيع فإن تجربته وقراءته ما يمكن أن يفيد القارئ في تجربته الخاصة في التعامل مع النص الأدبي مستفيداً من طريقة القراءة لا معطياتها وهو بعد ذلك يظل حاضراً في جملة من الآراء النقدية التي بثها في ثنايا قراءته للنصوص التي يتعامل معها، الأمر الذي يضعنا أمام تجربة فريدة ومميزة في حقل الدراسة النقدية ليست جديدة تماماً ولكنها تملك صفة تفردها انطلاقاً من تفرد صاحبها.

ويمكن حصر تلك التجربة في عدد من التوجهات هي السبيل إلى فهم تجربة الربيعي وأدبه و آداب مجايليه ومن حذا حذوه من كتاب القصة والرواية، ولا غرو فهو منذ مجموعته البكر (السيف والسفينة) بغداد 1966 شكل بنصوصه مفتتحاً لعهد جديد باشرته القصة في العراق وكان أول الستينيين وأكثرهم تطوراً وحضوراً في فني القصة القصيرة والرواية.

وإذا كنت سأتجاوز الملاحظات التي أبداها الربيعي حول محتوى النصوص التي درسها وبنيتها الفنية هي ملاحظات كثيرة مبثثة في ثنايا المقالات فإنني سأحاول جاهداً تقصي جملة من المحاور الرئيسية حول قضايا الأدب والفن تشكل بحجمها قضايا شائكة ومعقدة أثارت ومازال جدلاً وخلافاً كبيرين بين أدباء الأجيال المختلفة.

في مقدمة القضايا التي لايدع الربيعي مجالاً وأدلى برأيه فيها هي موقفه من الحداثة ومنذ البدء يحسم كمؤلف موقفه منها فهي مع الحداثة أبداً ودائماً، ولكن أية حداثة يقصدها في نقده ويتبناها في نصوصه؟ إنها الحداثة النابعة من نمو طبيعي واع وناجح وهي بعد ذلك ليست (تقليعة) مجتلبة أو نزوة طارئة تفتقد مبررات وجودها ويكون بالتالي الموت مآلها ومصيرها، وهو رأي لا يجيّر شخصياً لصالح الكاتب نفسه وهو لايدعي ذلك.

ولكن مثل هذا الرأي يكتسب قدراً كاملاً من الرصانة عندما يقترن بنتاج شخصي ينطلق منه ويعبر عنه وهو ما يتجسد في تجربة عبد الرحمن الربيعي شخصياً. إذ كان رأس المجددين الذين انطلقت القصة القصيرة في العراق- معهم- إلى طور جديد ودخلت مرحلة جديدة كانت بشكلها ومضمونها أكثر استيعاباً لهموم الإنسان وقضاياه الجوهرية وأكثر التفاتاً إلى ماكان يقلقه من معضلات أو يجابه به من أسئلة وتحولات الإنسان لقد امتلك الربيعي رؤية فنية ناضجة واختط لنفسه نهجاً قصصياً خاصاً جعله متفرداً بين أقرانه ورغم أنه كان أحد القصاصين العراقيين القلائل الذي أخلصوا لفنهم وانصرفوا إليه طيلة ثلاثين عاماً إلا أنه لم يراوح في مكانه ولم يتح لأسلوبه فرصة التقولب والجمود كما هو الشأن لدى آخرين ممن توقفوا عند منجزات التجربة الستينية وماحفلت به من رؤى وتقنيات تناولت البنية السردية أو على صعيد تجاوز المحظورات التي حالت بين الجيل السابق وبين تناول مشكلات وقضايا تمس جوهر الحياة الإنسانية ومعاناة أبنائها المعذبين وبالإمكان العودة إلى مقالة (محاولة لقراءة تاريخ القصة العراقية) إحدى مقالات الكتاب لفهم ذلك من خلال توظيف الربيعي لظاهرة الأدب الستيني والأسباب التي أفضت إلى بلورة هذه الظاهرة بصفتها نتاجاً طبيعياً لمخاض سياسي واجتماعي مغاير ولأنه كاتب متجدد فهو دائب البحث عن أنماط وأساليب قصصية وسردية جديدة فهو لم يتوقف بنفسه وفنه وإنما تجاوزها إلى مايحقق به خصوصية الفن..

موجوداً به ودالاً على شخصيته الفنية على حد قول الناقد ماجد السامرائي وهو يتجاوز مرحلة الاستكشاف والتجريب إلى مرحلة التبشير بما توصل إليه وتكريسه.

ولعل المسألة الأخرى التي لها صلة وطيدة بتميز الكاتب هي إلحاحه على ضرورة اتسام الكاتب بقدر كبير من الجرأة والابتعاد عن الحيادية في تناول موضوعاته، رغم تحذير البعض من خطورة هذا التناول فهو يرفض أية مبررات تحول بين الكاتب وتناول موضوعاته ويرى (أن الإبداع لايمكن أن ينمو أو يتقدم إذا ما أحس المبدع بأن هناك من يعد عليه أنفاسه ويراقب كلماته ويبحث عما وراءها عله يجد ثغرة ينفذ منها لإدانته والتشهير به) وهو لذلك يبدو شديد الاهتمام برواية محمد زفزاف (بيضة الديك) مثلاً التي يفرد لها مقالة خاصة تحدثت عن جرأة المضمون والحدث، وهو احتفاء لا يعزى إلى موضوع الرواية فهو شائع ومطروق ولكنه يمتد إلى منطقة الأحداث وطريقة التناول والجرأة التي ينبغي أن تتسم بها أو يعالج من خلالها موضوعات ذات مساس مباشر بحياتنا وكينونتنا والمقال صرخة احتجاج ضد الحيادية التي اتسمت بها أعمال كثير من كتابنا نتيجة ذرائع ودوافع عديدة تلك الحيادية "التي لا ترى العالم إلا من جانب إصلاحي حيادي دون التشهير بما فيه من أخطاء فالفن إرهاص لما يمر به المجتمع من ظواهر وما يعتصره من مشكلات وذلك أمر بديهي، ولكن الذي يتناسى هذه المشكلات ويتناولها بشكل حيادي هو بالضرورة كاتب يتخلى عن وظيفته ويتنكر لرسالته.

ورغم اهتمام الربيعي بالأسماء الأدبية المعروفة والمكرسة وتناوله لنتاجها تناول أديب متمكن من أدواته الإبداعية والفنية إلا أنه يظل شديد الاحتفاء بالأسماء الأدبية الجديدة والتجارب الإبداعية الشابة الواعدة التي تتلمس أولى خطواتها في غابة الأدب الشائكة وهذا الاهتمام ليس مقصوراً على

في (رؤى وظلال) لعبد الرحمن مجيد الربيعي

عندما يكون القاص ناقدا..

ثمة من يدعي بأن الأديب (المبدع) يمارس مع نفسه نوعاً من العمل النقدي وهو ينقل تجربته من أسارها الذاتي لتصبح نصاً مشاعاً، وللآخرين حرية قراءته ونقده أيضاً، ولربما أرجع بعض مؤرخي النقد بداية ظهور النقد الأدبي إلى هذا النوع من التفكير النقدي رغم كونه متداخلاً مع جملة العمليات الذهنية والشعورية المفضية إلى ميلاد النص الأدبي. ولكن الأديب يطرح عمله علينا عارياً ويغادرنا لنواجه نصه بكثير من التأويل والتقويل وذلك أمر ليس نعنيه، وليس يعنينا هنا، إنما ما سنحاوله ونحن نتحدث عن تجربة الأديب العراقي المبدع (عبد الرحمن مجيد الربيعي) بصفته (ناقداً) عما يمكن للأديب المبدع أن يؤديه من دور نقدي يجاوز إبداعه ويوازيه وربما يكون مفضياً لفهم تجربته الفنية وتمثلها.

لقد خطر لي هذا وأنا أقرأ كتاب الأديب الربيعي (رؤى وظلال) الذي احتوى مجموعة من المقالات والدراسات وتأمل ماحفل به من رؤى نقدية وانطباعات يطل علينا من خلالها الربيعي الناقد بكل مخزونه الإبداعي والثقافي والمعرفي في توليفه أغنية متجانسة هدفها القارئ الذي يقف حائراً مدهوشاً أمام تلك السيل المخيف من الكتب الذي تقذفه دور النشر أمام أعيننا.

والكتاب مجموعة من الإحالات إلى نصوص وشخوص وقضايا اختارها المؤلف بعناية ليمنحها تذكرة عبور إلى اهتماماتنا بما يقدم عوناً للقارئ ويسهل عليه مهمة اختيار ما يقرأ وهو يواجه أسماء لم يسبق له أن قرأ أو عرف شيئاً عنها وعن نتاجها.

في (رؤى وظلال) يضع الربيعي بيد القارئ دليلاً للقراءة متابعاً نهجه الذي ابتدأه في كتابيه السابقين (الشاطئ الجديد) و (أصوات وخطوات). وهو النهج الذي لايكتفي بالانطباعات والعرض المتعجل بل يثير عامداً العديد من الأسئلة والمناقشات حول محاور وقضايا جوهرية تنطلق من صلب ثقافتنا المعاصرة لتعود إليها.

يضم الكتاب عدداً من المحاور حول القصة والشعر، والسيرة الذاتية هي حصيلة جهد الربيعي ورؤيته (بصفته قارئاً) والذي يمكن الانتباه إليه دون عناء أن المؤلف حالما يضع عينيه على سطور الكتاب الذي يقرأه سرعان ما يغادر موقعه قارئاً لتستقر في داخله حاسة الأديب المتمرس الذي يمسك بناصية القراءة الجادة المعمقة التي لاتكتفي بما يطفو على سطح الكتاب من مضامين و توجهات بل تغور إلى العمق منه بحثاً عما يكتنزه من مضامين ودلالات أو ينطوي عليه النص من تقنيات أسلوبية مما يفيد القارئ والكاتب معاً وهو بعد ذلك لا يلغي (وليس ذلك هدفه) قراءة القارئ للنص ولا يطرح نفسه بديلاً عنه أو وصياً عليه.

ولأن الربيعي شديد الافتتان بالأدب الرفيع فإن تجربته وقراءته ما يمكن أن يفيد القارئ في تجربته الخاصة في التعامل مع النص الأدبي مستفيداً من طريقة القراءة لا معطياتها وهو بعد ذلك يظل حاضراً في جملة من الآراء النقدية التي بثها في ثنايا قراءته للنصوص التي يتعامل معها، الأمر الذي يضعنا أمام تجربة فريدة ومميزة في حقل الدراسة النقدية ليست جديدة تماماً ولكنها تملك صفة تفردها انطلاقاً من تفرد صاحبها.

ويمكن حصر تلك التجربة في عدد من التوجهات هي السبيل إلى فهم تجربة الربيعي وأدبه و آداب مجايليه ومن حذا حذوه من كتاب القصة والرواية، ولا غرو فهو منذ مجموعته البكر (السيف والسفينة) بغداد 1966 شكل بنصوصه مفتتحاً لعهد جديد باشرته القصة في العراق وكان أول الستينيين وأكثرهم تطوراً وحضوراً في فني القصة القصيرة والرواية.

وإذا كنت سأتجاوز الملاحظات التي أبداها الربيعي حول محتوى النصوص التي درسها وبنيتها الفنية هي ملاحظات كثيرة مبثثة في ثنايا المقالات فإنني سأحاول جاهداً تقصي جملة من المحاور الرئيسية حول قضايا الأدب والفن تشكل بحجمها قضايا شائكة ومعقدة أثارت وماتزال جدلاً وخلافاً كبيرين بين أدباء الأجيال المختلفة.

في مقدمة القضايا التي لايدع الربيعي مجالاً وأدلى برأيه فيها هي موقفه من الحداثة ومنذ البدء يحسم كمؤلف موقفه منها فهي مع الحداثة أبداً ودائماً، ولكن أية حداثة يقصدها في نقده ويتبناها في نصوصه؟ إنها الحداثة النابعة من نمو طبيعي واع وناضج وهي بعد ذلك ليست (تقليعة) مجتلبة أو نزوة طارئة تفتقد مبررات وجودها ويكون بالتالي الموت مآلها ومصيرها، وهو رأي لا يجيّر شخصياً لصالح الكاتب نفسه وهو لايدعي ذلك.

ولكن مثل هذا الرأي يكتسب قدراً كاملاً من الرصانة عندما يقترن بنتاج شخصي ينطلق منه ويعبر عنه وهو ما يتجسد في تجربة عبد الرحمن الربيعي شخصياً. إذ كان رأس المجددين الذين انطلقت القصة القصيرة في العراق- معهم- إلى طور جديد ودخلت مرحلة جديدة كانت بشكلها ومضمونها أكثر استيعاباً لهموم الإنسان وقضاياه الجوهرية وأكثر التفاتاً إلى ماكان يقلقه من معضلات أو يجابه به من أسئلة وتحولات الإنسان لقد امتلك الربيعي رؤية فنية ناضجة واختط لنفسه نهجاً قصصياً خاصاً جعله متفرداً بين أقرانه ورغم أنه كان أحد القصاصين العراقيين القلائل الذي أخلصوا لفنهم وانصرفوا إليه طيلة ثلاثين عاماً إلا أنه لم يراوح في مكانه ولم يتح لأسلوبه فرصة التقولب والجمود كما هو الشأن لدى آخرين ممن توقفوا عند منجزات التجربة الستينية وماحفلت به من رؤى وتقنيات تناولت البنية السردية أو على صعيد تجاوز المحظورات التي حالت بين الجيل السابق وبين تناول مشكلات وقضايا تمس جوهر الحياة الإنسانية ومعاناة أبنائها المعذبين وبالإمكان العودة إلى مقالة (محاولة لقراءة تاريخ القصة العراقية) إحدى مقالات الكتاب لفهم ذلك من خلال توظيف الربيعي لظاهرة الأدب الستيني والأسباب التي أفضت إلى بلورة هذه الظاهرة بصفتها نتاجاً طبيعياً لمخاض سياسي واجتماعي مغاير ولأنه كاتب متجدد فهو دائب البحث عن أنماط وأساليب قصصية وسردية جديدة فهو لم يتوقف بنفسه وفنه وإنما تجاوزها إلى مايحقق به خصوصية الفن..

موجوداً به ودالاً على شخصيته الفنية على حد قول الناقد ماجد السامرائي وهو يتجاوز مرحلة الاستكشاف والتجريب إلى مرحلة التبشير بما توصل إليه وتكريسه.

ولعل المسألة الأخرى التي لها صلة وطيدة بتميز الكاتب هي إلحاحه على ضرورة اتسام الكاتب بقدر كبير من الجرأة والابتعاد عن الحيادية في تناول موضوعاته، رغم تحذير البعض من خطورة هذا التناول فهو يرفض أية مبررات تحول بين الكاتب وتناول موضوعاته ويرى (أن الإبداع لايمكن أن ينمو أو يتقدم إذا ما أحس المبدع بأن هناك من يعد عليه أنفاسه ويراقب كلماته ويبحث عما وراءها علّه يجد ثغرة ينفذ منها لإدانته والتشهير به) وهو لذلك يبدو شديد الاهتمام برواية محمد زفزاف (بيضة الديك) مثلاً التي يفرد لها مقالة خاصة تحدثت عن جرأة المضمون والحدث، وهو احتفاء لا يعزى إلى موضوع الرواية فهو شائع ومطروق ولكنه يمتد إلى منطقة الأحداث وطريقة التناول والجرأة التي ينبغي أن تتسم بها أو يعالج من خلالها موضوعات ذات مساس مباشر بحياتنا وكينونتنا والمقال صرخة احتجاج ضد الحيادية التي اتسمت بها أعمال كثير من كتابنا نتيجة ذرائع ودوافع عديدة تلك الحيادية "التي لا ترى العالم إلا من جانب إصلاحي حيادي دون التشهير بما فيه من أخطاء فالفن إرهاص لما يمر به المجتمع من ظواهر وما يعتصره من مشكلات وذلك أمر بديهي، ولكن الذي يتناسى هذه المشكلات ويتناولها بشكل حيادي هو بالضرورة كاتب يتخلى عن وظيفته ويتنكر لرسالته.

ورغم اهتمام الربيعي بالأسماء الأدبية المعروفة والمكرسة وتناوله لنتاجها تناول أديب متمكن من أدواته الإبداعية والفنية إلا أنه يظل شديد الاحتفاء بالأسماء الأدبية الجديدة والتجارب الإبداعية الشابة الواعدة التي تتلمس أولى خطواتها في غابة الأدب الشائكة وهذا الاهتمام ليس مقصوراً على

تناول نتاجهم بالعرض والتوجه بل يمتد إلى صلات إنسانية صحيحة يديمها الربيعي بكل ألفة مع أولئك الشباب مقدماً لهم العون والتوجيه فاتحاً لهم بما يمتلكه من صلات وطيدة مغاليق مستعصية ويتجلى مثل هذا الاهتمام في عدد غير قليل من مقالات الكتاب فهو يقدم قصاصين شباناً مثل محمد حياوي حميد المختار، ميسلون هادي وعدداً من أدباء السعودية الشباب جنباً إلى جنب مع نجيب محفوظ وجبرا إبراهيم جبرا ومهدي عيسى الصقر فهو والحال هذه يبدو شديد التماسك والتناغم بين سلوكه وما عرف عنه من اهتمام شخصي وبين نتاجه النقدي الذي يتعامل مع الكتاب الجدد بروحية الناقد الأمين لا روحية الوصي المتسلط.

ولنتوقف قليلاً مع الكاتب والكتاب في مسألة وجدناه لا يعطيها حقها كاملاً من البحث والاستقصاء وإن كان موقفه منها يبدو واضحاً لالبس فيه فلقد أثارت السنوات العشرون الأخيرة الانتباه إلى أدب أمريكا اللاتينية وبعض التجارب الإفريقية من التي تبوأت نتاجاتها مركز الصدارة في اهتمامات القراء والنقاد على حد سواء وتجربة ماركيز مثال قريب على ذلك. وفي محاولة لتقصي الأسباب التي جعلت من هذا الأدب ينفلت من أسار إقليميته الضيقة ليكتسب صفة العالمية أملاً في الإجابة عن سؤال دار على أقلام كتابنا ونقادنا عن الأسباب التي تحول بين أدبنا وبين العالمية وجواب الربيعي على السؤال يأتي باستقراء لأدب أمريكا اللاتينية في أسلوبه ومحتواه. فلا يجد غير إيمانه المطلق بالبيئة التي يمثلها وينطلق منها ويظل أميناً لها، لذا فإنه يرى في المحلية منطلقاً للعالمية والأدب العربي سيجد الأبواب موصدة أمامه في سعيه نحو العالمية إذا ما واظب على استعارة تجارب الآخرين وآرائهم ومناهجهم دون أن يكون لخصوصيته وأجوائه وتاريخه وموروثه مكان في نتاجه ولعل في تجربة نجيب محفوظ (بغض النظر عن نوبل) مايعزز صواب هذا الرأي و رصانته وفي الكتاب نجد عرضاً وتعريفاً بل قراءة جادة لتجارب روائية من هايتي

والكاميرون و المجر وهي أعمال تجاوزت حدود محليتها وباتت نتاجاً عالمياً لم يستطع الوصول إلى كل الناس إلا من خلال إخلاصه لبيئته وانطلاقه منها ولأنه أديب متعدد المواهب ومبدع قدم للمكتبة العربية نصوصاً في القصة والرواية والشعر والنقد فهو يدافع عن هذا التنوع في الاهتمامات إزاء وجهة النظر المقابلة التي ترى في ذلك تنوعاً يقلل من القيمة الإبداعية للنص الذي يكتبه الأديب ويجعل إبداعه متفاوتاً بين هذا الجنس الأدبي وذاك. وقد جاء رأي الربيعي هذا في معرض حديثه عن الراحل (جبرا إبراهيم جبرا) وروايته (الغرف الأخرى) ولأن جبرا متعدد المواهب والاهتمامات مثل الربيعي فإن رأي الكاتب هنا يأتي في سياق الدفاع عن تنوعه هو نفسه ورغم أن ذلك العدد أو التوزع معروف في آداب البلدان الأخرى (وأن الكاتب هو الذي يقرر ماذا يكتب والتجربة هي التي تفرض اللون الأدبي الذي تخرج به علينا والعمل المكتوب بالتالي يحاسب وفق الجنس الأدبي الذي كتب فيه لا وفق تاريخ كاتبه وهويته، وعن مثل هذه الأسئلة المحورية التي تتطلب استفاضة في الحديث قد لايستوعبها مقال صغير مثل هذا فإن الكتاب ينطوي على عدد غير قليل من الأسئلة حول قصيدة النثر، وأدب الحرب، الفصحى والعامية، يدلي فيها الكاتب بإجابته من خلال عرضه لأحد النصوص الممثلة (للسؤال- القضية) مبدياً رأيه فيها وهو رأي نتفق معه في أحيان كثيرة ونختلف معه أحياناً أخرى إلا أننا لا نمتلك حتى وإن اختلفنا معه إلا أن نحترمه ولأنه نتاج تجربة أدبية و إنسانية مبدعة عنوانها عبد الرحمن مجيد الربيعي.

د. جعفر صادق محمد

❑

(*) صدر للربيعي كتاب نقدي لاحق هو (من النافذة إلى الأفق)- منشورات سعيدان- سوسة (تونس) 1995. ثم "من سومر إلى قرطاج- قراءات في الأدب العربي المغاربي" -منشورات دار المعارف- سورية (تونس) 1997

(**) صدر (رؤى ظلال) أواخر عام 1994 من منشورات دار نقوش عربية- تونس.

❑❑❑